N° 264. 31me Année. Février 1944.

Mars

Cahiers du Sud

TOME XX. — 1er Semestre 1944

MUSIQUE DE NUIT

I

Eternelle, une après-midi de pluie d'automne
sur les arbres voilés de vent gris et sentant
se muer leur feuillage en un tel poids de larmes
que s'évase cœur vague au-dessous le passant

Une place en biseau traversée, où se hâtent
rares, et pris de flanc par le froid, les regrets :
de frileuses statues sexe peint sur les lèvres
putains qui sous un porche égoutant leur
[journée

La pluie enlace autour des couples la romance
aux bals couleur d'absinthe où virent les noyés
Tourne l'eau des chansons qui fait tanguer la
[ville

Aquarium peuplé de cris phosphorescents
que, de l'aile feutrant les vitres de ce monde
rend muets l'Ange des meurtres silencieux

II

Sur la berge où les ponts à l'infini se voûtent
homme et fleuve parfois cheminent de concert.
L'errant et sa douleur d'un même flot s'écoulent
indifférents au feu grégeois des réverbères

Qui n'a goûté le premier pleur du premier
[homme
un soir que le passé bruinait sur les eaux ?
Villes psalmodiant à voix lointaine, comme
d'une nef latérale au mystique vaisseau

Tout de nuit, et dallé du grand désir liquide
au fil duquel s'en vont les générations...
Des filles s'accoudant à leur tristesse, vides

Regardent leur regard s'en aller sous les ponts :
entre leurs jambes une odeur de terre humide
aux vastes crues du fleuve et de l'homme répond.

III

Le noir cheval cabré de l'une à l'autre rive
bande dans un frisson ses muscles de métal
et son âme qui réajuste ses jointures
crisse, crie, un long jet de nerfs crépite, l'air
vibre et se brise avec un bruit cassé de vitres,
une étoile de vent fait brèche sur le vide
et le cheval hennit zénithal au travers.
La ville dont la peur jusqu'au poitrail lui monte
quand le clairon crève panique au haut du ciel
sent la cribler d'éclats le froid surnaturel
tintant clair sur les toits où ricochent les rires :
dans les rues où le soir rabat son gibier d'hommes
par l'horreur d'être seuls poussés vers les lueurs
flamboient, pour conjurer la Mort aux naseaux
[d'ombre
ces déesses qu'on farde au néon pour la nuit.

IV

Réglés en hâte au bruit des pas de la mémoire
ils s'étaient égarés sur leurs traces d'hier
le couvre-feu tombé soudain sur leur histoire
la nuit sans un radeau se peupla d'icebergs

Serrés, feutrant leurs voix, n'osant tâter le noir
de peur de rencontrer le froid d'un revolver
se fussent-ils plaqués aux murs de désespoir
un quartier d'ombre eût basculé le ventre en l'air

Sitôt une patrouille au large évanouie
une autre résonnait dans leur cœur. Sous la pluie
les bottes arrachant au pavé leurs ventouses

laissaient le sol retomber flasque sur ses morts.
O soif d'ouïr toute une éternité jalouse
croître puis s'éloigner la ronde des remords !

Pierre EMMANUEL.

TRIPTYQUE

A Berthe Bovy.

LE VOILE DE MARIÉE

Dans la chambre aux volets désormais aveugles, la malade est couchée sur son lit. Elle a joint les mains sur sa poitrine. Pourtant elle ne prie pas. Elle a bien trop à faire avec sa souffrance qui la transperce de toutes parts comme feraient mille lances empoisonnées. Poison. Venin. Venin de serpent dont, chaque jour on lui distille un peu. Poison aussi de la morphine qui endort, efface la rongeante douleur.

Son visage est jaune comme cire vieillie.

Toute vive encore, elle se décompose. Simplement, elle est un cadavre qui n'a pas encore d'odeur. Inodore, incolore et sans saveur : Voilà ce qu'elle est. Voilà ce qu'est sa chambre aussi. Même pas repoussante. Une espèce de château de la mort lente.

Sa voix monocorde comme celle d'un enfant grognon s'élève pour gémir ou pour s'impatienter. Tout est long, trop long... Le temps se passe à attendre la souffrance et, quand elle est venue, à espérer la piqûre qui l'atténuera. Dans ce cercle — étroit de plus en plus — son angoisse tourne comme une bête affolée. L'autre bête est là aussi qui accomplit sa dévastation. Un cancer. Le vilain mot ! Toute gamine encore, par une affiche apposée au bureau de poste de la commune, elle a su ce que c'était : une écrevisse, tout simplement. Et maintenant, voilà-t'il pas que cette écrevisse maudite est là, dans son sein, à cette place couturée et noire brûlée par les rayons.

Elle sait qu'elle est perdue.

Le froid de la mort est en elle déjà. Mais elle fait semblant de croire à ces méchants rhumatismes dont parle la religieuse. C'est plus facile.

Une chemise verdâtre pend devant l'ampoule

électrique. A qui appartient-elle déjà ? A son père ? A son mari ? Elle ne sait plus. Elle ne se rappelle rien de ce temps où elle était vivante et saine et où, cette chemise, avec le reste de la lessive, elle la tordait à pleins bras au lavoir, derrière la maison. Plus rien non plus de ses premières années de ménage. Elles se sont effacées de sa mémoire.

Un seul vestige du passé : un morceau de son voile de mariée, est fixé à la tête de son lit. Parfois on abaisse le tulle jusqu'à son visage, à cause des mouches. Il y en a souvent dans la chambre malgré la pénombre, car dehors, c'est l'été. Seulement le tulle est loin d'être aussi blanc que le jour de ses noces. Il a jauni comme elle, comme sa figure et ses mains, comme son sein martyrisé qui, à un moment de sa vie — est-ce Dieu possible ? — a été mamelle pleine de beau lait blanc pour son garçon. Il a neuf ans, à présent, son garçon. Tout à l'heure il rentrera de l'école et elle l'entendra courir sur ses semelles de bois dans la pièce voisine. Il la fatigue. Elle ne l'aime plus. Elle n'aime plus personne : ni ce mari qui sent l'alcool et le tabac et mouille d'un baiser débonnaire son front immobile, ni cette vieille mère dodelinante et pétrifiée tout à la fois, ni ce père rubicond si lourdement bien portant, ni surtout cette belle-mère faussement enjouée qui la force, la force à nourrir sans cesse sa bête dévorante :

— « Un b'rin d'café au lait, ma fille... Il vous faut manger... Vous n'reprendrez jamais des forces que j'vous dis moi ! »

Elle les regarde tous du haut de sa tour d'indifférence. Tous ces gens sont des étrangers. *Ils ne peuvent rien.*

Seule, la sœur est une amie avec sa cornette blanche, ses mains douces, sa seringue miraculeuse. Une amie que, parfois, lorsque ses gestes sont par trop lents et mesurés, elle a la soudaine envie de tuer. Ensuite elle a du remords et pleure longtemps à petits sanglots.

Et les choses sont telles que, de tout son corps léger, elle pèse sur ceux qui sont dans la chambre. Obscurément tous souhaitent ne plus voir le front démesurément bombé, les orbites creuses, les mains inutiles.

Savent-ils donc pas, les inconscients, que lorsque la mort sera enfin venue — d'ici quatre, cinq, sept mois — qu'elle aura vidé le grand lit, ouvert les fenêtres ; qu'elle les aura, eux, rendus au bruit et à la vie, savent-ils donc pas qu'alors seulement ils se mettront à aimer la pauvrette et qu'elle leur manquera, immensément, comme une même dent de devant qu'ils auraient perdue ?...

⁂

LES KAKIS

Le dimanche, il faut être plus prudent qu'en semaine. Elle donne un tour de clef tandis qu'une fois de plus ses yeux se posent sur la plaque en cuivre de la porte d'entrée : MADO. HAUTE COUTURE.

Tout de même, pour une femme seule, elle ne s'est pas trop mal débrouillée. Et honnêtement. Elle a élevé le petit, il a de l'éducation, de l'instruction. Et quand il sera guéri...

L'Asile protestant n'est pas loin. Il suffit de longer le bout de la rue, de suivre un moment l'avenue et, tout de suite, on est dans cette longue et étroite ruelle qui y mène. Il est situé en pleine ville et pourtant, c'est drôle, Mado a chaque fois l'impression d'aller à la campagne. C'est sans doute à cause du calme de la ruelle et aussi de la petite cloche triste qui est à l'entrée de la grille.

Ses hauts talons, sur la chaussée, font un bruit de claquettes. Sans se presser, elle traverse tranquillement et va retrouver le soleil sur le trottoir d'en face. Elle a tout son temps. Trois heures n'ont pas sonné et, de toutes façons, Maxou se repose jusqu'à cette heure-là.

Une chance qu'elle ait réussi à le faire entrer à l'Asile ! Son appartement est déjà tellement petit. Alors, avec un malade, sans compter les deux ouvrières et les clientes, ce n'était pas possible. Et puis, il faut bien dire ce qui est, Maxou et elle ce n'est pas le même caractère. Ils s'entendent très bien de loin

mais à vivre constamment l'un sur l'autre... Et enfin il y a Henri. Mado doit tout de même en tenir compte... A vrai dire, elle n'a jamais eu Maxou beaucoup avec elle. Veuve si jeune, obligée de gagner sa vie, elle a mis son fils en nourrice, puis en pension. C'est mieux ainsi : les enfants n'ont pas à fourrer leur nez partout. D'autant que celui-ci aurait plutôt la nature de son père, toujours à faire du drame avec rien. Elle, Mado, aime à chanter en tirant l'aiguille, porter joliment la toilette, avoir son intérieur et ses affaires bien en ordre et faire un bon petit plat de temps à autre pour Maxou lorsqu'elle va le voir (aujourd'hui elle lui apporte une tarte et des kakis) ou pour Henri quand il vient dîner avec elle, comme ce soir par exemple... Ensemble ils déchiffrent des chansons. Henri aime surtout le jazz et les choses modernes et, pour lui, elle a renouvelé tout son répertoire. Petite apprentie, elle égayait à elle seule tout l'atelier. Maintenant qu'elle est à son compte, il n'est plus question de chanter, bien entendu. Heureusement qu'il y a les jeudis et les dimanches soirs avec Henri ! Et puis l'amour et la musique, ça va si bien ensemble... Quant à elle, elle préfère la soirée du jeudi à celle du dimanche. Elle a l'esprit plus tranquille. Le dimanche soir, quelquefois, elle continue encore longtemps de penser à sa visite à l'Asile (sans pour cela en parler à son ami, naturellement...) Elle a devant les yeux, comme si elle y était encore, la chambre exiguë, le visage aux pommettes vives, les cheveux toujours trop longs. Et même lorsqu'Henri la caresse avec ses bonnes mains chaudes et sensuelles, c'est aux pauvres mains moites de Maxou qu'elle songe sans pouvoir s'en empêcher. Et dire qu'il s'est trouvé une voisine mal intentionnée pour dire qu'elle s'était débarrassée du gosse en le mettant à l'hôpital ! Mado hausse les épaules. Elle veut mépriser ces ragots. Maxou est très bien soigné là où il est. Il ne manque de rien. Elle a la conscience tranquille. Dire qu'elle est de ces mères qui se rongent les sangs pour leur enfant ? non ! Mado est équilibrée, Dieu merci ! Elle est la « camarade » de son fils. C'est Henri qui a trouvé ça un jour, en parlant d'elle et de Maxou et depuis, elle essaye de s'y conformer de toutes manières.

C'est ainsi que tout à l'heure, elle s'est fardée, parfumée, comme si elle allait voir un amoureux. Maxou a dix-sept ans. Il ne peut pas être insensible à une certaine élégance, même lorsqu'il s'agit de sa mère. Aujourd'hui, justement, elle met pour la première fois un ensemble qu'il ne lui connaît pas encore. Elle a travaillé hier soir jusqu'à minuit pour le terminer... Espérons qu'il lui plaira... Avec Maxou on ne sait jamais. Il est si bizarre... Ne l'a-t-il pas suppliée, un jour, de garder son chapeau tout l'après-midi sous prétexte que la Capitaine pouvait entrer à l'improviste et être choquée par sa décoloration ! C'est comme pour les cigarettes : lorsque Mado veut en fumer une,elle est obligée d'aller sur le balcon. Les autres malades risquent de la voir. C'est ridicule... Mais Maxou tient bon. Il a peur de déplaire aux Salutistes. C'est bien naturel après tout et elle ne peut pas le contrarier pour trois heures par semaine qu'elle passe auprès de lui ! Ces protestants, ils sont assommants ! Pas un défaut, pas un plaisir. Jamais. Et ennuyeux ! Ce qu'elle a pu s'ennuyer avec son pauvre mari... Heureusement que la vie lui a donné depuis quelques compensations... Enfin, il n'y a rien à dire puisqu'ils ont bien voulu accepter le petit. Pourtant il est baptisé catholique comme elle et elle ne le leur a pas caché. Peut-être espèrent-ils le ramener à eux, qui sait ?

Voici la grille et son grincement habituel et la clochette grêle. La chambre de Maxou donne de l'autre côté, sur la cour. Il ne peut pas la voir arriver. Mais, sûrement, il doit guetter ses pas, déjà, dans le couloir. Ce n'est pas une raison parce que Maxou est un peu sauvage pour imaginer qu'il soit indifférent...

Depuis qu'elle a pénétré dans le jardin de l'Asile, Mado éprouve une angoisse. Si Maxou allait être plus mal. C'est long une semaine, au fond. Il peut s'en passer des choses...

Elle accélère le pas et, juste comme elle arrive devant la porte de Maxou, voici qu'une jeune garde en sort, affairée :

— « Ah ! Madame, justement... Vous êtes la mère du jeune homme, je crois... Votre fils ne va pas fort. Il vient d'avoir une grosse hémoptysie. »

Mado se sent les jambes molles :

— « Une hémoptysie ? »

— « Oui, un crachement de sang. Mais c'est fini maintenant. Le docteur est venu, lui a donné de la glace à sucer. Ne le faites pas parler surtout. Pas un mot ! »

Elle met un doigt sur sa bouche et s'en va rapidement.

Demeurée seule dans le couloir, Mado ne se sent pas le courage d'entrer tout de suite. Elle veut d'abord mettre ses idées en place et se laisse tomber sur une banquette, près de la fenêtre ouverte. Au dehors, elle voit les arbres dorés et immobiles dans le jardin de l'Asile. Mais ce n'est pas ce paysage d'automne qu'elle a devant les yeux. C'est, tout d'abord, ce jour de Mai où est né son petit. Elle revoit comme aujourd'hui, ce morceau de chair qu'elle a trouvé si laid. Puis c'est la brune nourrice italienne qui, sur le pas de porte d'une maison modeste, tient dans ses bras un beau bébé inconnu qui vient de mettre deux dents.

D'autres souvenirs affluent... Des jardins de collège, des parloirs anonymes. Ah ! si... Tout de même... La varicelle de Maxou pendant les vacances de Pâques. Il avait sept ans. C'est alors qu'elle a fait sa connaissance. Ensuite, elle a failli le garder avec elle. Mais il y avait Gaston à ce moment-là... Non... La seule période où elle ait vraiment vécu avec le petit, c'est il y a presqu'un an à présent, juste avant sa maladie. Elle sentait bien que sa santé flanchait... Elle lui avait même fait prendre du fortifiant, elle se le rappelait très bien. Et maintenant, maintenant... Etait-il vrai qu'il doive déjà mourir sans qu'elle ait été autre chose que sa « camarade ? » Les larmes de Mado s'étaient mises à couler, entraînant le rimmel, défaisant le maquillage. Mon Dieu ! Qu'allait dire Maxou de la voir ainsi faite. Elle sortit son petit mouchoir parfumé, tamponna ses yeux humides, et, à l'aide d'une glace de poche, se recomposa un visage décent. La vue de sa bouche fraîche, et de ses boucles platinées la réconforta un peu. Peut-être, après tout, n'était-ce pas si grave... Elle rectifia sa tenue, remit ses gants et, sur la pointe des

pieds, pénétra dans la chambre du malade. Il était étendu très pâle, dans son lit. Tout à plat. Sans oreiller. Mado eut un choc désagréable. Elle le reconnaissait à peine. Tout autour de sa bouche des compresses, un linge taché de sang. Dans ses narines, deux tampons d'ouate mettaient une tache crue sur le visage pourtant livide. Elle s'attendait à avoir un élan. Elle ne l'eut pas. Maxou était parfaitement immobile. Si ce n'avaient été ses yeux grands ouverts, on aurait pu le croire mort. Ses lèvres remuèrent, imperceptiblement. Mado s'approcha du lit. Elle était bien trop impressionnée pour dire quoique ce fût. C'est lui qui parla :

— « Maman... J'ai peur ! » souffla-t-il d'une voix pâle. Et il souleva sa main moite pour saisir celle de sa mère et s'accrocher à elle. Mado eut un recul qu'elle parvint à grand peine à dissimuler :

— « Ne parle pas, Maxou, voyons. Reste tranquille... Tu sais que tu ne dois pas bouger... »

Elle s'installa sur une chaise, à un bon mètre du lit, les yeux dans le vague. Dans un coin de la pièce, l'infirmière de garde tricotait un chausson de nouveau-né. Une heure s'écoula, pesante. On entendait régulièrement la respiration oppressée de Maxou. Mado ne parvenait pas à mettre deux idées bout à bout. Son cerveau était vide. Son cœur aussi. Seul subsistait en elle un instinct — de plus en plus fort — qui la poussait à quitter au plus tôt cette pièce, la garde, ce jeune homme inconnu. Enfin, le malade ferma les yeux et s'assoupit. C'est alors qu'elle s'approcha de l'infirmière :

— « Je ne veux pas le fatiguer davantage. Je reviendrai demain prendre des nouvelles », chuchota-t-elle. Et elle s'en fut sur la pointe des pieds.

Dans le couloir elle ne rencontra personne. Elle descendit l'escalier de plus en plus vite. Elle entendait claquer ses hauts talons. Elle franchit le jardin silencieux, la grille, se retrouva dans la ruelle. Le soleil avait quitté le coin de la rue. Quand elle y fut parvenue, elle ralentit le pas, rajusta son feutre, respira profondément. C'est alors qu'elle s'aperçut qu'elle avait remporté la tarte et les kakis : « Tant mieux », pensa-t-elle, « nous les mangerons ce soir, Henri et moi. »

***

LES SEPT BOUGIES

Mademoiselle sortit de chez la cartomancienne fortement impressionnée. Prodigieuse, elle avait été prodigieuse ! Le mot n'était pas trop fort. Comment ! Voilà une femme qu'elle n'avait jamais vue et qui, en une demi-heure, avait percé à jour son passé, dénudé son présent, jeté une lueur — et quelle lueur — sur son avenir. Tout ce qu'elle avait dit était si juste... Comme elle avait bien vu l'enfance étriquée, la jeunesse pauvre, le jeune frère à élever, les trois places qu'elle avait faites avant d'entrer comme gouvernante chez Madame et enfin le petit Gilles et sa maladie et... hélas !... Peut-être que là, tout de même... Mais il n'y avait aucune raison pour qu'elle se trompât sur ce fait alors que pour tous les autres elle avait exprimé la vérité pure. Bon ! Mais le présent et l'avenir sont choses bien différentes... Comment croire à des prédictions qui devaient faire d'elle, Mademoiselle, « Zelle » comme l'appelait Gilles, une femme heureuse, mariée, normale. Normale. Voilà le mot qu'il fallait dire et cette pythonisse l'avait dit. Et il avait fallu que ce mot sortît de la bouche même du destin pour que Mademoiselle prît conscience de ce qu'avait été sa vie depuis Gilles et de ce qu'elle avait peu à peu dévié.

L'enfant allait avoir sept ans. Depuis sept ans — six pour être juste, la première année s'étant déroulée COMME SI DE RIEN N'ETAIT, — il pesait sur elle de façon chaque jour plus écrasante. Mademoiselle portait Gilles à bout de bras, non seulement lorsqu'elle devait le mettre au lit pour la nuit ou dans sa poussette pour la promenade, mais à chaque instant de ces journées dont chacune, depuis quelques mois, était tissée de tant de misérables complications. En effet plus l'enfant poussait — telle une étrange et monstrueuse liane — plus ses insuffisances devenaient apparentes, gênantes. Cette voix rauque, ces cris inarticulés parmi lesquels trois mots seulement étaient intelligibles : Oui... Mama... Zelle... Cette bouche toujours ouverte et humide de bave d'où sortaient les sons incohérents... Ces che-

yeux pâles réunis en toupet par une barrette et qui paraissaient être de faux cheveux sans sève ni vie ; ces yeux bigles derrière les lunettes à monture de métal ; cette pomme d'Adam proéminente ; ce long corps dégingandé ; ces petites mains molles et froides ; ces pieds retournés en dedans dont les chevilles — pour ne pas fléchir — devaient être maintenues par de hautes bottines à tiges de fer ; tout Gilles enfin, tout ce qui faisait la personnalité de Gilles, l'« inexistence » de Gilles, pesait sur le cœur de Mademoiselle jusqu'à l'étouffer. Mais — et c'était là le miracle du sourire de Gilles — elle l'aimait cet enfant. Elle l'aimait même avec quelque chose de passionné, d'éperdu, qui donnait à sa tendresse une teinte désolée. C'était elle et non pas Madame, la vraie maman. Elle qui le nourrissait, le vêtait, l'amusait ; elle qui l'aidait à se lever, à marcher, à s'asseoir, à singer la vie ; elle enfin qui avait honte de lui. Quant à Madame, elle s'était pratiquement retirée du jeu. Tous les trois mois elle arrivait de Paris pour passer une ou deux semaines auprès de son fils. Elle défaisait ses bagages, étalait devant l'enfant de nombreux jouets qui le plongeaient dans une immense stupeur. Elle le couvrait de baisers, l'assourdissait de tapage avec son poste de T. S. F. et son gramophone portatif, courait au téléphone, convoquait le médecin traitant, s'enfermait avec lui pour de longs conciliabules et repartait trois jours plus tard, laissant Mademoiselle, la cuisinière Félicie et le petit Gilles abasourdis par la tornade.

Jusqu'ici Madame n'avait été qu'épuisante. Depuis quelque temps elle devenait malfaisante. Gilles ne s'était-il pas mis, en effet, à avoir ce que le docteur appelait « des absences ». Plusieurs fois par jour il partait en arrière (sur sa chaise ou dans sa poussette) ; ses yeux se révulsaient ; il perdait le peu de conscience qu'il avait. Cela durait parfois une, deux, et même trois minutes. C'était horrible... Mademoiselle avait chaque fois l'impression que Gilles allait mourir. Depuis une semaine, les absences se répétaient à un rythme inquiétant. Lorsque Madame était là, leur nombre était illimité. Elle surexcitait le pauvre enfant, c'était certain. Si cet état de choses devait s'aggraver, Mademoiselle serait forcée de

prier le médecin de faire interdire à Madame l'accès de la villa...

« ...Eh ! bien, Mademoiselle, je vous dis au revoir en vous chargeant d'embrasser pour moi notre petit chéri... N'oubliez pas les sept bougies sur le gâteau d'anniversaire ! C'est une coutume qui frappe l'imagination et la mémoire des enfants. »

Mademoiselle haussa les épaules. Des enfants !... Comme si Gilles était « un enfant » ! Tout de même, il fallait veiller à exécuter les ordres de Madame. Si par hasard Félicie allait moucharder... On ne sait jamais ! Mademoiselle profiterait de ce que Gilles faisait la sieste pour aller jusqu'au village acheter les bougies. Elle sourit intérieurement à la perspective de cette course libre dans le soleil et dans la neige. Il était si rare qu'elle pût sortir seule... Mais depuis trois jours, Gilles enrhumé gardait le lit et, son sommeil de l'après-midi étant plus lourd qu'à l'ordinaire, elle pouvait sans crainte le laisser un moment à la garde de la cuisinière.

Au dehors, il faisait un froid sec qui lui coupa le souffle. Il était heureux que Gilles ne fût pas avec elle. Dans l'état de faiblesse où le mettaient les piqûres de Sédol, il n'eût pas réagi au froid, elle en était certaine. Elle éprouvait au contraire une grande satisfaction à le sentir à l'abri, dans sa chambre tiédie par les radiateurs confortables. Ce soir, comme chaque soir depuis quelques jours, Félicie et elle dîneraient dans la chambre de l'enfant, près de son lit. Elle lui apporterait (l'un après l'autre pour ne pas l'exciter) les cadeaux que sa mère avait envoyés pour lui : un train électrique dont il ne saurait, bien sûr, pas se servir mais dont il s'amuserait à démolir les wagons (Elle mettrait naturellement la locomotive à l'abri de ses mains maladroites) ; un jeu de cubes coloriés et — elle sentit sourdre sa colère — une paire de patins à roulette. Madame était folle ! Des patins pour Gilles qui ne pouvait déjà pas se tenir convenablement sur ses pieds ! Décidément ce parti-pris de méconnaissance de l'aveuglante réalité était imbécile ! A quoi servait

donc de nier l'évidence, de se refuser à voir que l'enfant était au bout de son petit rouleau...

Comme je me suis habituée à cette idée ! songea encore Zèle... Il y a trois semaines encore, lorsque cette cartomancienne m'a annoncé la mort de Gilles, je n'ai pu y croire. Pourtant c'est la logique même. Cet enfant *ne peut* dépasser sept ans ! Le Professeur de Lyon l'avait d'ailleurs laissé entendre... Une lésion du cerveau, c'est quelque chose ! Et d'ailleurs... pauvre petit lapin... c'est tellement mieux ainsi... Quelle vie, quel avenir aurait-il eu ? Sa Zèle n'aurait pas toujours été près de lui pour le choyer et pour l'aider. Elle a droit au bonheur, elle aussi, au mariage... « C'est juste après un deuil », avait dit la voyante, « que vous partirez en voyage et que, dans ce voyage, vous ferez la connaissance de votre futur époux. »

Mademoiselle a redoublé le pas. Ce n'est pas seulement la neige fouettant son visage qui lui donne ses belles couleurs...

— Bonjour Mademoiselle, dit l'épicière. Et le petit, il n'est pas avec vous aujourd'hui ?

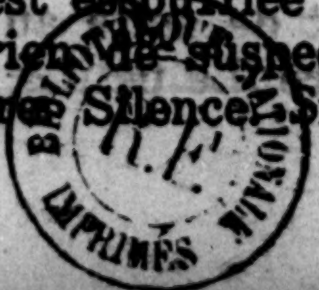
— Oh ! non... Il est couché. Ça ne va pas... Ça ne va même pas du tout, ajoute Zèle en confidence. Le docteur est très, très inquiet.

« Pourquoi ai-je donc dit cela ? » pense-t-elle, étonnée, tandis qu'elle serre fortement sous son bras le paquet de petites bougies multicolores...

Elle consulte sa montre-bracelet. Près d'une heure qu'elle est partie. Mon Dieu ! Pourvu qu'il ne soit rien arrivé en son absence... Gilles n'aura-t-il pas sept ans demain ? Demain !...

Elle presse le pas et c'est presque en courant qu'elle arrive à la villa. Chemin faisant, elle imagine déjà le petit corps déjeté, pour toujours inanimé ; les précautions infinies avec lesquelles elle le mettra en bière ; le télégramme qu'elle enverra à Madame (Oh ! celle-là...) et les mille détails qui accompagneront l'événement ; et son chagrin à elle lorsque tout sera fini... Ses larmes coulent sur ses joues...

Voici la villa. Mademoiselle est essoufflée d'avoir couru. Dans le hall d'entrée, rien de suspect. Elle gravit l'escalier quatre à quatre. Silence. Si Gilles



vivait encore, elle entendrait déjà sa voix rauque. Elle ouvre avec gravité la porte de la chambre. Gilles est tranquillement assis sur son lit, Félicie à côté de lui. Il joue avec les dominos.

Mademoiselle est rassurée, étonnée... un peu déçue.

— Il a été très sage, dit Félicie. Son rhume va mieux. Il n'a pas eu une seule absence. Ces nouvelles piqûres semblent lui faire beaucoup de bien...

— Oui... Oui..., dit Mademoiselle avec impatience. Vous pouvez descendre, maintenant, Félicie. Faites-nous un beau gâteau pour ce soir... Un vrai gâteau d'anniversaire. Tenez, voici les bougies. Vous en mettrez sept. On les allumera au dernier moment.

Félicie est maintenant partie. Mademoiselle reste seule avec Gilles. Elle a ôté ses chaussures de montagne dégouttantes de neige fondue, son imperméable, ses gants mouillés. Elle s'approche de l'enfant pour lui donner les soins habituels. Mais le contact des mains froides de la gouvernante surprend la tiédeur du corps de Gilles et le fait sortir de sa torpeur. Voici qu'il se met à pousser des grognements qui deviennent très vite de véritables clameurs. La nurse le bouscule, va même — elle si douce d'habitude — jusqu'à donner une claque sur la cuisse maigre de l'innocent. Les cris redoublent. Ce sont à présent des hurlements qui, accompagnés de mouvements nerveux prennent l'allure d'une véritable crise d'épilepsie.

Mademoiselle ne se possède plus.

— Gilles ! Au nom du ciel... Aie pitié de moi... Je ne peux plus...

L'enfant, comme une bête traquée, se recule d'instinct au fond du lit, arc-boute son corps crispé. Il apparaît soudain à Mademoiselle comme un monstre bavant et hideux qu'elle ne peut plus, *absolument plus* aimer. Alors brusquement, froidement, elle se met à le haïr. D'un coup, elle retrouve son calme. Sa décision est prise. Posément, elle va jusqu'à la porte, se penche sur la cage d'escalier, appelle Félicie :

— Félicie, crie-t-elle fermement, veuillez téléphoner tout de suite au docteur. Le 3.87. Qu'il vienne d'urgence. Le petit a une crise. Vite, dépêchez-vous !

Pas une minute à perdre. Elle va jusqu'à la salle de bains. La boîte de Sédol est là, sur la tablette de verre. La seringue n'est pas bouillie. Quelle importance !

« La mort sera brutale... » avait encore annoncé la cartomancienne.

Pâle comme la mort, Mademoiselle a empli la seringue jusqu'au bord. Une, deux ampoules... Et encore la moitié d'une...

Elle revient vers le lit.

Une lutte brève avec le démon hurlant qui, depuis tant d'années, suce sa vie goutte à goutte.

Elle pique au hasard, n'importe où.

Déjà l'enfant s'amollit. Ses yeux se révulsent pour une dernière et définitive « absence ».

Voilà. C'est fini.

Marcelle CRESPELLE.



DU JOUR ET DE LA NUIT

Je ne sais pas où le silence
Se pose pour mieux se figurer
Ni quelle forme prend le feu
Quand il propose pour le ciel
Sa hâte son moment

Bleu est le vent
Vent des matins perdus vent de fougère
Dispersée neige de l'amour
Et chute

La rivière éclatante et dure
Sommeil du feu soif de la chair
Invisible sous la lumière
Epouvantable des yeux morts

Les yeux du mort galets d'argile
Nul ne saura les réveiller.

Sur la rivière est un oiseau
Il déploie lentement ses ailes
On dirait qu'il va nous attendre
Et disparait dans sa blancheur.

Le soleil n'a cessé de luire
Et d'être silencieux
Pourquoi cette grâce obscure

Qu'ai-je fait ? Je ne mérite
Rien de tout cela

***

Eclat de vie éclat de verre
Et puis l'air sombre sur la joue
Pareil au souffle du voleur

Une seule larme une seule
Descend la pente de la joie
Larme renversée solitude
L'apaisement d'un corps perdu.

***

Une grande frayeur noire
Est une source

Frayeur luisante comme un corps
Belle âme ténébreuse
Visage déformé marbre de l'ombre

L'eau par les algues retenue
Garde la trace des visages
Qui déposèrent leur secret

Buveurs d'eau sombre.

⁂

La terre est rouge et les feuilles sont mortes
Nous n'aurons pas de quoi boire demain
J'ai tout prévu j'ai refermé la porte
Et j'ai lancé la clef dans le ravin

Un bras très blanc surgit des hautes herbes
Attrape au vol cette clef. Je suis seul
Hors de ces murs qui furent ma défaite
Le vent du sud apporte ombre et sueur

Gerce la terre et dessèche les gorges
Un cri d'oiseau les ténèbres l'éclair
Le vent défait les branches monocordes
Comme les joncs sous les pas d'un chasseur

Puis le silence et le bras blanc retombe
En emportant ma dernière clameur.

⁂

Ame profonde
Corps merveilleux
Jouez ensemble
Et puis flambez
En un brasier
De joie et d'onde

Votre rencontre
Est le miracle
Perpétuel
D'un jour qui cherche
A succomber
Sur vos poitrines.

***

Dure prairie
Table de joie
Le monde épie
Votre cassure

Vous immobile
Vous retenez
Comme un lutteur
Sa défaillance

Ce qui remonte
Des profondeurs
Et vous disperse.

⁂

Il fait un bleu d'outre tombe
L'espace
Avance comme la jeune fille aveugle sur la mer
Une seule saison celle des grâces
Un seul amour celui des visages perdus

Il fait trop beau. L'eau coule au fond des combes
Vallons d'iris lancés des joies promises
Un seul moment passé dans l'ombre avec l'oiseau
De l'invisible et la vie est gagnée.

Jean Tortel.

PORTRAITS IMAGINAIRES

MONSIEUR LEUWEN

AVANT-PROPOS

Le célèbre roman de Stendhal « Lucien Leuwen » devait comporter un troisième volume qui se serait achevé par le mariage de Lucien avec Madame de Chasteller dont les amours manquées, à Nancy, occupent la première partie. Mais l'auteur renonça à écrire cette troisième partie et il n'en existe que des projets.

Les lignes qui suivent ne sont pas un pastiche, un « A la manière de... ». C'est une simple affabulation, une distraction, une récréation de l'esprit à laquelle ne manquerait pas, au besoin, le sel des anachronismes. C'est, entre d'autres, un chapitre supposé de ce troisième volume resté dans les limbes.

Rappelons que Lucien Leuwen, jeune homme singulier, plein de talents, fortuné, misanthrope, était le fils du célèbre M. Leuwen, riche banquier parisien, ami des ministres et conseiller secret même, du maître de ces ministres : au demeurant homme d'esprit et de plaisir.

Ruiné par la mort subite de son père, Lucien Leuwen fut nommé deuxième secrétaire d'ambassade à Rome. C'était la dernière faveur que lui offrait le général N..., ministre, ami de son père, en souvenir, sans doute, de services que le banquier lui avait rendus à la Bourse.

F. B.

PIÉTÉ FILIALE

Un matin, Pietro, valet de chambre piémontais, réveilla Lucien en lui annonçant la pluie. Partout ailleurs qu'à Rome c'est un phénomène naturel en cette saison. Le dialecte de sa province revenait tout entier aux lèvres de Pietro. C'est le cas pour tout Italien en proie à une émotion vive. Enfin, au milieu d'explications volubiles, Lucien crut comprendre qu'il s'agissait d'un miracle. Des prières ardentes adressées au ciel au cours d'une procession magnifique, étaient la cause déterminante de ce bienfait. Il était dû au saint patron d'une des innombrables chapelles de Rome. Ce saint était un spécialiste de la pluie, paraît-il. Il n'en était pas à son coup d'essai. Quoiqu'il en soit, c'était bien la première fois que Lucien voyait des gouttes d'eau tomber du ciel depuis son arrivée. Ce beau fixe perpétuel avait éprouvé ses nerfs. Ce matin-là, en vérité, il s'éveillait détendu.

Dès que les volets furent déployés à l'extérieur, la pluie abondante vint frapper les fenêtres. Pietro, habitué à l'humeur de son maître, continuait *mezzo voce* un monologue. Il allait et venait affairé. Par ses soins un feu de bois clair s'éleva dans la cheminée en pétillant. Une atmosphère quiète s'établit bientôt dans la chambre.

Mais la pensée d'être confiné par le mauvais temps toute une journée entre les bureaux et les salons de l'ambassade n'avait rien de réjouissant. Lucien devint morose. Il tarda à se lever.

Etendu et l'esprit désorienté, il en vint à compter le nombre de mois depuis lesquels il était à Rome. L'isolement moral dans lequel il se trouvait, commençait à lui peser. Il était bien loin de Madame Leuwen, seul être au monde qu'il aimait. Il y pensait d'autant plus qu'il en avait reçu, la veille, par la valise diplomatique, un paquet de lettres. La liasse était encore éparse sur la table de chevet. Il y était toujours question de Monsieur Leuwen disparu depuis un peu plus de six mois. Cependant Madame

Leuwen atténuait toujours l'expression de son chagrin lorsqu'elle écrivait à son fils pour ne pas trop l'attrister. Lucien relut deux ou trois de ces lettres et sa rêverie fut infinie. Il ne pouvait se défendre de songer à son père et au dernier hiver qu'il avait vécu.

Cet hiver avait précisément assez mal traité le vert vieillard. Il lui avait rappelé d'anciennes affections plus douloureuses que graves contractées au cours de bons dîners. La goutte d'abord volante avait fini par se fixer aux bons endroits. Des palpitations de cœur étaient venues s'y ajouter.

Monsieur Leuwen, sceptique et égoïste parfait, énumérait volontiers tous ses maux à ses visiteurs. Il souriait de ce cœur palpitant dont la Providence l'avait doté sur ses vieux jours. Son esprit, sans le vouloir avouer, était affligé par toutes ces misères physiques. Elles étaient les signes de la vieillesse, le symptôme d'une déchéance certaine. Or, personne ne redoutait davantage la vieillesse que lui. Il avait toujours pris grand soin pour en éloigner au moins l'apparence.

Monsieur Leuwen se plaisantait volontiers lui-même, au coin du feu qu'il ne quittait plus guère les derniers mois de sa vie. Pour lui tenir compagnie, Lucien refusait d'aller le soir à l'Opéra et négligeait sa grande passion pour Mme Grandet. Quant à Mme Leuwen, elle tâchait à écarter trop de visiteurs. Un cercle nombreux réveillait mal à propos la verve célèbre de M. Leuwen et le tenait trop longtemps à veiller.

— J'ai mal à votre poitrine, mon ami. Ayez pitié de moi, au moins ! disait tendrement Mme Leuwen à son mari lorsqu'il laissait paraître quelque douleur.

Cette tendre femme était toujours pleine de sollicitude et de mansuétude pour un mari délicieusement léger, parfaitement égoïste mais qui, somme toute, lui avait pourtant donné tout un bonheur de femme.

La vue de M. et de Mme Leuwen installés chacun d'un côté de la cheminée, en coquetteries souriantes et picoteries fort spirituelles, était un tableau charmant.

— *Quid ?* de ce couple disparate, de ce ménage énigmatique, avait pensé Lucien un soir d'intimité familiale, au coin du feu. Il était animé, ce soir-là, d'une amère lucidité pour avoir trop pensé, toute une journée, à son aventure avec Mme de Chasteller. Une autre fois Mme Leuwen jouait à retenir malicieusement M. Leuwen pressé de courir vers quelques plaisirs de boudoirs ou d'Opéra. Une fois Lucien plus particulièrement amusé par de tels badinages, dut écarter un genre de pensées peu convenables. Il est regrettable d'appartenir à un monde où les enfants se doivent d'ignorer la chronique amoureuse, voire scandaleuse, de leurs parents.

Si Lucien n'avait pas assisté aux derniers moments de M. Leuwen, il avait pu cependant le conduire à sa dernière demeure.

L'opération de voirie qu'on nomme les obsèques, se déroula avec toute la pompe due à un homme aussi renommé. Des méchants y virent aussi les derniers éclats d'un crédit considérable porté conjointement en terre. Tout Paris suivit la dépouille de cet homme aimable et disert, depuis le grand salon de la banque Van Perters, Leuwen et C° transformé en chapelle ardente, jusqu'au Père Lachaise, avec une visite courtoise, au passage, à la paroisse. La paroisse regrettait fort M. Leuwen, riche banquier et généreux.

Il s'élevait tout au long du cortège cette sourde rumeur de bon ton qui décèle la classe d'un convoi funèbre à son passage. C'étaient les murmures discrets, les conversations d'une foule élégante. Elle comptait les plus illustres et brillants représentants du monde des Arts et des Lettres, comme ceux de la politique et des affaires tout court. Ces papotages discrets devaient être doux et agréables aux manes du défunt. Ils étaient les derniers échos d'une vie de dilletante.

Quelques répons laconiques troublaient, parfois, cet ordre de bon aloi. Messieurs du Clergé isolés en tête du convoi ralentissaient pompeusement sa marche en comédiens accomplis. Par dessus le char funèbre et théâtral avançant avec lenteur au seul bruit des fers des chevaux et des roues sur le pavé, ces

psalmodies intermittentes rappelaient opportunément à la foule désœuvrée le but macabre de cette promenade matinale.

Arrivé en ce point de ses souvenirs Lucien en écartait toujours la suite. Elle était trop attristante. Il s'appliquait, au contraire, à diriger le cours de ses pensées vers l'être si vivant que son père avait été.

Il se leva, alors, et prit sur un meuble un ravissant petit cadre ovale en ébène. Mme Leuwen le lui avait offert avant son départ. Ce cadre contenait le portrait de M. Leuwen exécuté par Daguerre. Lucien mania le cadre pour bien placer l'image selon le jour nécessaire à faire surgir les traits paternels du bitume négatif. Oui, c'était bien là le plus marquant des associés de la Banque Van Peters, Leuwen et C°, dans son fauteuil préféré et dans une pose familière.

— Le souvenir que je conserve de cet homme, de quoi peut-il bien être fait pour m'obséder encore ? se demandait Lucien. Il regardait le petit cadre avec attention.

— Ce daguerréotype brouillerait plutôt dans ma mémoire ses traits que six mois n'y ont pas encore estompés. Oui, je le vois vivant encore.

Et en fermant les yeux il poursuivait ses souvenirs.

— Oui, c'est le poids de sa main dans la mienne que je ressens encore. Sa main avait toujours plus de tiédeur que la mienne.

— Le son de sa voix, ses intonations, ses inflexions me demeurent encore dans l'oreille.

— Est-ce une rondeur paresseuse, pleine de nonchalance élégante qui prolonge sa personne physique à mes yeux ?

— A bien réfléchir, n'est-ce pas plutôt son esprit ? Ne sont-ce pas plutôt ces propos légers qu'il tenait sans cesse tout au long des jours à tout venant ?

— Chaque fois que je dois me décider dans une alternative délicate est-ce que je ne pense pas au conseil que je lui demanderais s'il vivait encore ? Il me le refuserait à son ordinaire. N'aimait-il pas à répé-

ter : « Un banquier ne doit jamais donner qu'un seul conseil, c'est de n'en donner jamais. »

J'entends toujours les boutades par lesquelles il répondait à mes scrupules et à mes anxiétés. C'était le plus souvent des paraboles. Mon père en avait le secret. Il aimait cet enseignement indirect. L'ironie dont il allégeait ce tour très oriental de prêcher, en faisait un tout poétique et narquois très séduisant, sinon satisfaisant. Ses paraboles étaient vives, enjouées, moqueuses, inimitables pour tout dire.

Pendant les derniers jours qu'il avait passés à Paris avant son départ pour Rome, Lucien s'était beaucoup promené avec son ami Coffe aussi désorienté que lui par la disparition de M. Leuwen. Au cours de longues conversations intimes, Coffe l'avait aidé à découvrir, enfin, le vrai visage de son père. Il avait démonté devant lui les rouages compliqués d'un homme qui n'avait été simple qu'en apparence et par un comble de l'art.

— Comprenez, mon cher Lucien, lui disait Coffe, que pour cet esprit aux dons multiples, si agile et sans cesse en mouvement, la variété était un besoin personnel, un contentement intime, une hygiène. C'est de cette variété que rayonnait le grand pouvoir de sa séduction et son charme. Son esprit à facettes ne pipait pas que les sots. Cela divertissait d'ailleurs beaucoup votre père.

— Il possédait aussi au suprême degré l'art charmant d'improviser. C'est par là qu'il a le plus marqué et qu'il demeurera un peu dans la mémoire de ses amis. Dans ce cas, un peu c'est beaucoup. Les belles amies qu'il visita assidûment jusqu'en ses derniers jours ne se lassaient pas de l'entendre. Elles se divertissaient toujours aux petites nouvelles dont il était porteur et qu'il inventait volontiers au besoin. Madame de Thémines à qui vous avez fait visite, l'autre jour, ne s'est-elle pas attendrie à la fin et ne vous a-t-elle pas embrassé en pleurant ? C'est qu'elle pensait encore à lui.

— Tête à tête avec le plus épais des députés, vous le savez bien, poursuivait Coffe, ou en petit comité, voire à la tribune de la Chambre des Députés où des succès retentissants furent obtenus avec la voix la

plus faible qu'on y ait jamais entendue, M. Leuwen charmait. A table, — à table, surtout — ne captivait-il pas son entourage ? Il régnait sans partage. Pourquoi ? parce qu'il savait improviser.

— Savoir improviser, mon cher Lucien, disait encore Coffe, enthousiaste... Mais, mon cher ami, n'est-ce pas le comble de l'art de la conversation ? Ce n'est pas un laisser aller, un relâchement de l'esprit et divagation. Au contraire. Sous un air d'abandon familier, de négligence, l'improvisation veut une grande contention de l'esprit. L'improvisation tient de l'acrobatie. Et la perfection pour l'acrobate n'est-elle pas de paraître plein de nonchalance dans les situations les plus périlleuses ? Enfin, le récit improvisé, l'anecdote, ne doit pas paraître trop aisément filée. Cependant il y faut de ces ratures verbales qu'on nomme des *repentirs* en matière de conversation. Mais ces repentirs ont le défaut de ralentir et d'embrouiller fâcheusement le récit lorsqu'on en abuse.

Un grain de cocasserie peut aussi intervenir dans la conversation. C'est habile. A son neveu, votre cousin Develroy, membre enfin de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, n'a-t-il pas dit un jour en ma présence, comme distraitement, comme si tout en paraissant l'écouter depuis un grand noment d'un grave sujet, son esprit avait été à mille lieues de là : « Il faut s'amuser, il n'y a que cela dans la vie, Monsieur l'Abbé. »

Votre cousin fut parfaitement abusé par ce *quiproquo*. M. Develroy crut que son oncle poursuivait un rêve intérieur et agréable et qu'il avait complètement oublié sa présence et sa qualité. Pour être très laïque, elle n'était pas moins celle d'un membre sévère d'une très austère compagnie. Mais jusqu'à la fin de sa visite, votre cousin demeura surpris du propos. Et votre père me clignait de l'œil.

— Voulez-vous savoir à quel moment j'ai pris conscience du génie de votre père ? C'est un jour où n'étant plus tout à fait tourné par système vers la solution républicaine et parlementaire, — car je n'avais pas encore beaucoup travaillé au ministère, — je lui demandais sérieusement : « Croyez-vous, Monsieur, que les ministres valent mieux que leur majorité ? »

A tant de naïveté il prit cependant la peine de répondre.

— Mais à mon tour de vous demander, Monsieur Coffe, que vaut la majorité des assemblées ? N'avez-vous pas vu à ma table, que l'imbécillité se fédère toujours et l'emporte immanquablement ?

Après un grand moment de songerie Lucien put dire à son tour à son ami :

— Que mon père avait donc raison, mon cher Coffe, de me répéter : « On dirait que tu n'es pas né gamin de Paris... » Je découvre qu'il fut un homme supérieur parce qu'il ne prit jamais rien ni personne au sérieux, pas même lui. Après vingt siècles de menaces terribles d'une religion toute d'épouvante, la condition humaine en est demeurée infiniment soucieuse. Seuls des êtres d'élite comme mon père peuvent se détacher de cet état d'anxiété et atteindre à la sérénité parfaitement philosophique dans laquelle il mourut.

— Oui, dit Coffe, sa vie et sa mort ont été une leçon : le bonheur de vivre conduisant à la sagesse et l'épicurisme capable, tout comme la ( ) (1) de vous hausser jusqu'à la spiritualité. Il est mort, nous pouvons bien le dire, en parfaite odeur de libertinage.

— En définitive, reprit Lucien, né d'un riche banquier, ci-devant nouveau pauvre, le seul héritage que m'a laissé cet excellent homme et qui me satisfait pleinement, est un fond sérieux de frivolité.

Dire que j'ai méconnu jusqu'à ces temps-ci la puissance de la frivolité... Je n'éprouvais que son charme indicible, tel qu'il émanait de mon père. Alors j'étais sérieux et ennuyeux en conscience à longueur de journées. Et je manquais ainsi ma vie à tout coup.

C'est au cours de l'ultime promenade au cours de laquelle les deux amis échangeaient ces propos consolants, que Lucien ne put plus se retenir davantage d'interroger Coffe sur un point qu'il n'avait pas

(1) Un mot en blanc.

osé aborder encore avec lui. Or son départ pour Rome était fixé au lendemain. Il était temps de savoir.

S'arrêtant soudain, il saisit Coffe par le bras. Puis le serrant fortement, l'attirant à lui et le regardant de tout près, les yeux dans les yeux, d'une voix altérée et sourde, il lui demanda :

— Comment est-il mort, en vérité, mon cher Coffe ?

Lucien se reprochait en cet instant, une fois de plus, son voyage irréfléchi, fou, vraie chevauchée de chimère vers Nancy, tandis qu'en ces deux jours Coffe s'employait de son mieux aux côtés de Mme Leuwen, à remplacer Lucien au chevet de son père mourant. M. Leuwen était désespéré d'avoir maladroitement désillusionné Lucien une fois de plus sur l'amour en général et en particulier sur celui de Mme Grandet, qu'il lui avait obtenu en échange de la promesse de faire M. Grandet ministre.

Coffe lui répondit simplement :

— Votre père ?

Mais votre père, mon cher Lucien, est parti discrètement, sur la pointe des pieds, comme un homme du monde quitte un boudoir, une alcôve, un soir et referme sans bruit la porte avant de plonger dans la nuit.

Félix BETHOUX.

LES TEMPS HISTORIQUES

A Yanette Deletang-Tardif

Les astres n'avaient plus cette race légère
Où l'on reconnaissait qu'ils étaient suspendus.
Ils travaillaient, la nuit, à changer d'hémis-
[phère
Laissant notre planète à ses chemins perdus.

L'aube, à l'improviste, développa la mer.
C'est alors que, surpris d'y marcher à pieds
]joints,
Nous sûmes que la mort est moins lourde que
[l'air,
Et que d'un art fantôme on nous rendait témoins.

***

Des archers malfaisants sur l'Europe en dérive
Lâchent tout l'arsenal de la foudre qui tombe.
L'histoire qui ne sait par quel ordre elle arrive
Remplit de sa chair vive une vorace tombe.

Un attelage fou s'arrache à notre pente.
La terre démontée ne peut tenir en place.
Qu'est-ce ? Que faisons-nous ? Alors qu'elle est
[vivante,
Nous faudra-t-il sentir l'enfer sur notre face ?

Le ton de la colère enroule des serpents
Autour des paroles qui nous serviront d'armes
Les dieux de la moisson flairent la fin des temps.
La forêt marche et tout l'espace est en alarmes!



Mais l'océan dicte les conditions du livre,
A ce nageur offert dont le pas déclinant
Cherche en ses profondeurs le moyen de survivre
Au naûfrage voulu par le seul continent.

Hélas, cet étranger que dévore une fée,
De sa patrie noyée ne garde que le coq
Qui chante, sous-marin, l'assassinat d'Orphée.
L'éclair casse le bec d'un aigle sur le roc.

Ah ! J'écoute le cri des armées de la France !
La chasse qui l'étreint n'en peut venir à bout.
Le feu brûle sur l'eau. La main de remontrance
Part en flèche, dételle, et met le cerf debout.

Je ne suis pas le même et mon pays non plus.
Et pourtant nous voulions vaincre ensemble le
[sort.
J'avais un air jaloux sans que l'amour me plût.
Lui, reste enseveli sous la loi du plus fort.



Qui pourrait bien renaître avant d'avoir vécu ?
L'âge de n'être rien, lui-même, s'élabore.
Celui du seul espoir, fût-il, ce désert, qu'eût
La jeunesse à franchir de l'un à l'autre bord ?

Nous voici revenus à l'instant du rivage,
Confondant les désirs du silence et des mots.
Il nous faudrait sur l'heure inventer un voyage,
Qui tienne de la fuite autant que du repos.

De ce labyrinthe nous ne sortirons pas,
Mangés par un destin plus méchant qu'un
[insecte.
Et le cœur acharné sur son triste repas
Sait bien que pour finir c'est lui que l'on
[suspecte.



Qu'est-ce alors qu'un cheval inconnu des che-
[vaux
Pour cette Apocalypse au sang trop à l'étroit !
Elle abat son torrent jusques au fond des eaux.
Toutes les guerres sont nommées celles du Droit !

Siècle qui sortira des montagnes magiques
Entends déjà comment nous voulûmes de toi !
Le grand rassemblement des terres énergiques
Passe par ce veilleur en garde sur mon toit.

Mais s'il faut recevoir de l'air le grain qu'il
[sème
Je ne le pourrai pas sans le secours du vent.
Le vide me réclame et je ne sais s'il m'aime
Ou s'il veut, pour mon mal, que je passe devant.

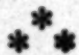
Oh ! mémoire, suspends tes fontaines nocturnes !
Ma ville est dans ta main et ses garnisons [d'ombre
Renversent le sommeil par la bouche des urnes
Sur ce qui reste intact en cet homme qui sombre.



Il est vain d'exiger n'être pas de ce mort
Dont redoublent les traits par dessous ceux que [j'ai:
J'habille de moi-même une âme dont le corps
N'est ni ce que je suis ni l'être dont elle est.

Assez de nous meurtrir d'un système d'étoile
Qui va quitter le ciel et rentrer au néant !
Notre univers funèbre est roulé dans la toile.
Vers quel fond descend-il ce cadavre géant ?

La parole n'a pas de plus sombre oubliette
Pour tout ce que l'esprit tient encore debout.
Ah ! Qu'il soit assez fort, ce discours, qu'il m'y [jette
En pâture à la faim dont j'abrite le loup !



Les temps historiques sont aux mains des cou- [pables.
Et nous sommes la proie d'une statue de sel.
La traverserons-nous de ces mots redoutables
Qui partent à l'assaut de l'écorce du gel ?

Car d'un tombeau masqué la cendre peut jaillir !
N'est-il pas dit qu'un juge est caché dans la
[mort ?
Quel crime de l'attendre au lieu de défaillir !
L'ange vient à l'envers de celui qui s'endort.

***

Non ! La nuit rêve au jour et croit qu'elle
[s'achève !
Je ne suis habité que de moi qui me ronge.
Mon arbre ne s'avance aussi loin de la sève
Que pour ne pas savoir s'il se dresse ou s'allonge.

L'âge que l'on n'a plus sera-t-il secourable ?
C'est à vous de m'entendre, ô terre disparue ?
J'enfonce dans un sol que prétend désirable
L'alliance de ma chair et de ce qui la tue.

Le sang est le seul fleuve à monter vers sa source.
Mais s'il saute la vie aura-t-il une chance
D'imposer son retour à ce cœur sans ressource
Qui a même oublié ce que fût sa naissance.

Alors si l'avenir se venge d'être un monde
Qui cherche sépulture en chaque être vivant
Quelle prairie sauver d'un déluge de l'onde
Auprès duquel mourir n'est que changer de
[vent ?

Roger LANNES.

ESSAIS

ALLER ET RETOUR [1]

Parain est un homme en marche. Il s'en faut qu'il soit arrivé et même qu'il sache précisément où il veut aboutir. Mais on peut, aujourd'hui, entrevoir le sens général de son voyage : je dirai que c'est un retour. Il a lui-même intitulé un de ses ouvrages « Retour à la France » et il y écrivait : « J'ai appris, au bout d'un long abandon, que les puissances médiatrices sont chargées d'interdire à l'homme de sortir de soi, lui opposant à ses extrêmes les barrières au-delà desquelles la destruction le menace. » Ces quelques mots suffiraient à dater sa tentative : il s'est porté aux extrêmes, il a voulu sortir de lui et voilà qu'il revient ; n'est-ce pas toute l'histoire littéraire de l'après-guerre ? On avait de grandes ambitions inhumaines, on voulait atteindre, en l'homme et hors de l'homme, la nature sans les hommes, on entrait à pas de loup dans le jardin pour le surprendre et le voir enfin comme il était quand il n'y avait personne pour le voir. Et puis, aux environs des années trente, encouragé, canalisé, précipité par les éditeurs, les journalistes et les marchands de tableaux, un retour à l'humain s'est esquissé. Un retour à l'ordre. Disons d'un mot : un retour à l'ordre humain. Il s'agissait de définir une sagesse modeste et pratique où la contemplation serait subordonnée à une action efficace et limitée, où les valeurs ambitieuses de la vérité cèderaient le pas à celles de l'honnêteté, une sagesse qui ne fût pourtant pas un pragmatisme, ni un opportunisme mais un nouveau brassage des valeurs, éclairant l'action par la connaissance et soumettant la connaissance à l'action, assujettissant l'individu à l'ordre social et refusant de le lui sacrifier ; bref, une sagesse économique dont le principal souci était d'équilibrer. Je crains que les plus jeunes d'entre nous l'aient, aujourd'hui, beaucoup dépassée : l'événement paraît requérir moins et plus, à la fois. Mais enfin c'est une aventure de l'esprit, valable comme toutes les autres, comme le surréalisme, comme l'individualisme gidien et qu'il

(1) A propos de « Recherches sur la nature et les fonctions du langage ».

faudra juger plus tard à ses conséquences. En tout cas c'est par et dans cette aventure que Parain s'est choisi. Toutefois il faut s'entendre : il y a eu de faux « retours ». Certains comme Schlumberger, qui pensaient n'être jamais partis, voulaient seulement contraindre les autres à retourner. « Il nous faut rebrousser chemin. » Mais on sentait bien que le « nous » était de politesse. Une jeunesse triste et sévère, consciente de la brièveté de sa vie, prenait sa place hâtivement dans la troupe en marche, semblable à ces gens dont le peuple dit plaisamment : « qu'ils sont revenus de tout avant d'y avoir été ». On vit même une curieuse espèce d'arrivistes tristes, des Julien Sorel au sang pauvre, comme Armand Petitjean, qui misait sur cette déflation pour parvenir. Parain, lui, revenait pour de vrai. Il a connu et vécu la tentation de l'inhumain et il retourne lentement et gauchement vers les hommes, avec des souvenirs que les jeunes gens n'ont pas. Qu'on songe au « retour » d'Aragon et à cette ankylose surréaliste de son nouveau style, trouée de brusques éclairs qui rappellent les fêtes d'autrefois, qu'on songe au « retour » de La Fresnaye, revenant du cubisme, et faisant paraître un sens timide et hésitant sur des têtes de pierre. Parain est leur frère. Seulement ses débauches et ses repentirs, ses colères, ses désespoirs, tout s'est toujours passé entre le langage et lui. Considérons donc « les recherches sur la nature et les fonctions du langage » comme l'étape d'un retour à l'ordre, mieux d'une *redescente*. « On monte sur le plateau, écrit-il, pour voir aussi loin que la vue porte, on monte sur le plateau où le vent souffle... où la vie est solitaire... on redescend dans la vallée au ras d'eau, où sont les jardins, où sont les maisons, où sont le maréchal et le charron, au-dessous du cimetière et de l'église, on redescend pour le soir, avec les premières ombres... tout monte de la vallée, pour revenir à la vallée. » (2) C'est cet itinéraire que nous allons tenter de retracer, pas à pas. L'ascension d'abord, la redescente ensuite. Parain est un lyrique : par une chance très particulière, cet homme honnête et bon, à l'intelligence précise et impartiale, qui songe aux autres plus qu'à lui-même, parle de soi, quoi qu'il dise, sans même qu'il s'en doute. Comme chacun, dira-t-on. Soit. Mais, du moins, son témoignage est-il parfaitement déchiffrable : nous nous en aiderons pour restituer l'histoire de cette grande redes-

(2) Retour à la France (Grasset 1936).

cente plus triste qu'un désespoir qui marqua, après les « années tournantes » (3), la deuxième moitié de l'après-guerre.

I

L'intuition

Dans le voyage de Parain, une intuition marque le départ, une expérience amorce le retour. Lorsqu'on écrit à vingt-cinq ans (4) « Les signes établissent entre les hommes une communication imparfaite, réglant les relations sociales à la façon d'une manette qui branle » et, douze ans plus tard, « Il n'y a qu'un problème... c'est celui que pose le caractère de non-nécessité du langage. Par lui l'énergie humaine semble ne pas se transmettre intégralement au cours de ses transformations... Il y a du jeu dans les engrenages... » (5), on offre un bel exemple de suite dans les idées et d'opiniâtreté dans les métaphores. C'est que ces comparaisons expriment une intuition fondamentale, que Parain nomme dans son « Essai sur la misère humaine » : « le sentiment vertigineux d'une inexactitude du langage ». Nous voilà renseignés : Parain ne commence pas ses recherches avec l'impartialité inhumaine du linguiste. Il a mal aux mots et il veut guérir. Il souffre de se sentir décalé par rapport au langage.

Cela suffit à nous faire entendre qu'il ne faut pas chercher ici une étude objective du matériel sonore. Le linguiste, à l'ordinaire, agit comme un homme sûr de ses idées et se préoccupe seulement de savoir si le langage, vieille institution traditionnelle, le rend avec précision. C'est ainsi qu'on étudiera le « parallélisme » du logique et du grammatical, comme si la logique était donnée d'une part, au ciel intelligible et la grammaire, d'autre part, sur la terre ; c'est ainsi qu'on cherchera un équivalent français pour le mot allemand de « Stimmung », ce qui suppose que l'idée correspondante existe pour le Français comme pour l'Allemand et que la question de son expression se pose seule. Mais le langage ainsi considéré est anonyme : les mots sont jetés sur la table, tués

(3) Expression de Daniel Rops.

(4) Manuscrit inédit de Nov. 1922.

(5) Essai sur la Misère humaine. 1934.

et cuits, comme des poissons morts. En bref, le linguiste étudie le langage quand personne ne le parle. Mots morts, concepts morts : le mot de « Liberté » tel qu'on le pêche dans les textes non ce mot vivant, enivrant, irritant, mortel tel qu'il résonne aujourd'hui dans une bouche coléreuse ou enthousiaste. Parain, lui, se soucie du langage « tel qu'on le parle », c'est-à-dire qu'il l'envisage comme un chaînon de l'action concrète. Ce qui l'occupe, c'est le langage de ce soldat, de cet ouvrier, de ce révolutionnaire. En ce sens, comment distinguer le mot de l'idée ? L'orateur parle, voici qu'il dit : « Justice » ou « Démocratie » — et toute la salle applaudit. Où est la « pensée », où est le « matériel verbal » ? Ce qui frappe l'auditeur, c'est le tout ensemble, c'est ce que Claudel appelle si heureusement : « la bouchée intelligible ». Et c'est cette bouchée intelligible que Parain va examiner. « Les mots sont des idées », écrit-il dans les « Recherches », car il s'est placé dans une perspective déjà pratique et politique, de la même façon que Heidegger, qui refuse de distinguer entre le corps et l'âme, problème de philosophie contemplative, et qui écrivait volontiers que, du point de vue de l'action, le seul réel, l'âme est le corps, le corps est l'âme. Paysan, « guerrier appliqué » de l'autre guerre, citoyen, Parain se refuse délibérément aux joies contemplatives. Son premier essai, demeuré inédit, se préoccupait de trouver un « art de vivre ». « La guerre, écrivait-il, a donné du prix à la vie et nous a conseillé de ne pas en perdre un seul instant. » Depuis lors, morale et politique, indissolublement liées, sont pour lui la grande affaire. « Une théorie de la connaissance, écrit-il en 1934, ne peut jamais être qu'une théorie de la réforme de l'entendement et, en fin de compte, un traité de morale. » Et il entendait marquer par là qu'il accordait au *pratique* la primauté sur tous les autres domaines. L'homme est un être qui agit. La science, la métaphysique, le langage trouvent leur sens et leur portée dans les limites étroites de cette action. On serait tenté de rapprocher Parain de Comte : ils ont en commun ce sérieux puissant et court, cette volonté de ne pas distinguer la morale de la politique, ce sens profond de la solidarité humaine. Mais Comte est ingénieur. Derrière sa théorie de l'action, on entrevoit la machine-outil, la locomotive. Parain est paysan, il a été soulevé, comme tous les hommes des années 30, par une grande colère contre le machinisme. Derrière sa morale, sa critique du langage, on aperçoit

la bêche et la pioche, l'établi. En tout cas ils ont le même souci de penser d'abord leur époque et par des idées qui soient « d'époque » ; ils se méfient de l'universel et de l'éternel. C'est le langage de 1940 que Parain étudie, non la langue universelle. C'est le langage aux mots malades, où « Paix » signifie agression, où « Liberté » veut dire oppression et « Socialisme » régime d'inégalité sociale. Et s'il se penche sur eux, c'est en médecin non pas en biologiste. J'entends par là qu'il ne se soucie pas d'isoler des organes et de les examiner dans un laboratoire ; c'est l'organisme complet qu'il étudie et qu'il a dessein de guérir.

« Ce n'est pas moi, écrit Parain, qui ai inventé la méfiance à l'égard du langage... (Elle) nous a été insinuée par toute notre civilisation. » (6) Par là il entend dater sa recherche, comme Hegel datait le hégelianisme. Mais la date est encore trop grossièrement approchée. Car enfin, l'auteur des Recherches ce n'est pas vous — et ce n'est pas moi : vous êtes trop vieux peut-être, et moi je suis un peu trop jeune. Voyez les penseurs nés de cette guerre-ci : ils louent Parain, ils approuvent sa tentative ; mais ils ne la comprennent déjà plus tout à fait et ils en dérivent les résultats vers leurs fins propres, Blanchot par exemple vers la constatation. Si nous voulons bien comprendre ce message, il faut songer qu'il émane d'un homme de l'entre-deux-guerres. Il souffre donc d'un retard léger, il n'a pas été transmis à l'heure fixée — tout juste comme l'œuvre de Proust, écrite avant la guerre de 14, lue après — et c'est à ce retard, à cette dissonance légère qu'il devra sans doute sa fécondité. Parain est un homme de quarante-six ans. C'est un paysan qui fut envoyé au front pendant les dernières années de l'autre guerre : voilà ce qui nous expliquera son intuition originelle.

Le paysan travaille seul, au milieu des forces naturelles, qui n'ont pas besoin d'être nommées pour agir. Il se tait. Parain a noté sa « stupeur » quand il rentre au village après avoir labouré son champ et qu'il entend des voix humaines. Il a noté aussi la « destruction sociale de l'individu, qui... tend à se poursuivre aujourd'hui par la transformation du paysan en ouvrier agricole... Pour un paysan... la terre est cet intermédiaire qui attache solidement sa pensée à son action, qui lui permet de juger et d'agir... Pour un ouvrier, pour n'importe quel

(6) Essai sur la Misère humaine (p. 157-158).

élément de la civilisation industrielle, ce lien, cet intercesseur, c'est le plan, c'est l'hypothèse scientifique de construction qui lui fournit l'idée de sa place dans l'ensemble, qui lui attribue son utilité collective, sa valeur sociale, et intérieurement à lui. C'est le langage qui est le geste de l'intelligence. En passant... du champ à cultiver à la pièce à fabriquer, on passe d'une pensée plus concrète, plus proche de son objet à une pensée plus abstraite, plus éloignée de son objet... » (7) Parain, comme tant d'autres, est venu à la ville. Mais ce qu'il y a rencontré d'abord ce n'est pas le langage technique des usines et des chantiers, c'est la rhétorique. J'ai connu, à l'Ecole Normale, beaucoup de ces fils de paysans que leur intelligence exceptionnelle avait arrachés à la terre. Ils avaient d'énormes silences terriens dont ils sortaient tout à coup pour disserter sur les sujets les plus abstraits, soutenant, comme le Socrate des Nuées, tour à tour le pour et le contre, avec une égale virtuosité et un pédantisme qui s'amusait de lui-même. Et puis, ils retombaient dans le silence. Visiblement cette gymnastique intellectuelle leur demeurait étrangère, ce n'était pour eux qu'un jeu, un bruit léger à la surface de leur silence. Parain fut un de ces Normaliens. Il écrit lui-même en novembre 1922 (il venait de passer l'agrégation de philosophie) : « J'ai enfin terminé mes études dans une Université où l'art de persuader a remplacé l'art de vivre et de penser. » On lui enseigna alors le langage brillant et sans poids de la polémique. Un jeune ouvrier doit décider pour ou contre Marx. Entre Voltaire et Rousseau, Parain n'avait pas à décider : mais il savait les opposer l'un à l'autre dans les formes, les réconcilier ou les renvoyer dos à dos. Il est demeuré un dialecticien redoutable. Il a l'art de répondre vite et durement, de sauter de côté, de rompre, d'arrêter par un mot la discussion lorsqu'elle l'embarrasse. Mais il *s'entend* parler, avec une sorte d'amusement scandalisé. Il s'entend parler du fond de son silence. De là un premier recul par rapport au langage. Il verra toujours les mots à travers une épaisseur de mutisme, comme les poissons voient sans doute les baigneuses à la surface de l'eau. « Quand on s'entend bien, dit-il, on se tait. » Chez lui, il se tait. Que dire : l'un répare une table qui boîte, l'autre coud, la maison est là, autour d'eux. Cette alternative de discours rapides et de mutisme est un trait caractéristique de sa

---

(7) Essai sur la Misère humaine (p. 99).

personne. Ce mutisme, en 1922, il le nomme *instinct* et l'oppose à la parole qui est « éloquence » ou « polémique. » « Quand on s'entend bien, on se tait. » La lampe est sur la table, chacun travaille et sent la présence muette des autres : il y a un ordre du silence. Il y aura plus tard, pour Parain, un ordre de l'instinct. Quant à ces petits crépitements verbaux, à sa surface, ils ne sont pas à lui. On les lui a donnés — ou plutôt prêtés. Ils viennent de la ville. Aux champs, dans la maison, ils sont sans emploi.

Ce paysan a fait la guerre. Nouveau décalage. Cette langue unifiée qu'il venait d'apprendre à la ville, cette langue d'universitaires et d'industriels, elle apparaissait, d'une certaine manière, comme une Raison impersonnelle à quoi chaque individu pouvait participer. La guerre enseigne à Parain qu'il y a plusieurs raisons, celle des Allemands, celle des Russes, la nôtre, que chacune correspond à un système objectif de signes et que c'est, entre elles, une épreuve de force. Cette leçon, il l'apprend au sein d'un nouveau silence, plein d'explosions et de déchirements, au sein d'une solidarité muette. Les mots courent encore à la surface de ce silence. Les articles de Barrès, les communiqués, les discours patriotiques, pour ces hommes qui se taisent au fond des tranchées deviennent vraiment des *mots*. « Words, Words ! » Ils ont perdu leurs racines affectives, ils ne s'achèvent plus dans l'action. Mais cette inefficacité les démasque. Quand le mot est un maillon dans une chaîne : « passe-moi le... le... là ! » il s'efface, on lui obéit sans l'entendre, sans le voir. Mais lorsqu'il ne porte plus, il se montre, il se découvre *comme mot*, à la façon dont, pour Bergson, c'est l'indétermination dans la réaction qui découpe une image du monde. C'est ce langage, encore tout armé, tout vivant, qui sort tout chaud d'une bouche humaine, c'est ce langage coupé de toute application pratique et d'autant plus obsédant, qui fera désormais l'objet des études de Parain. Je disais tout à l'heure qu'il n'a pas voulu faire, sur les mots, l'expérience desséchante du linguiste, qu'il a refusé de les constituer arbitrairement en système isolé. Mais les événements ont réalisé pour lui ce qu'on appelle, en méthodologie, une « expérience passive ». Le mot s'est isolé de lui-même, spontanément, en conservant toutefois une odeur humaine. Pour ce paysan, le langage, tout à l'heure, c'était la ville. A présent, pour ce soldat, c'est l'arrière.

Le voici qui revient. Comme si toute sa vie devait être

rythmée par des allers et des retours. Retour aux champs, pour les vacances, du jeune intellectuel ; retour à Paris, pour la Paix, du démobilisé. Et c'est pour faire une nouvelle épreuve du langage. Tous les mots sont là, autour de lui, serviteurs empressés, il n'a qu'à les prendre. Et pourtant, dès qu'il veut s'en servir, ils le trahissent. S'agit-il de décrire aux femmes, aux vieillards, ce que fut la guerre, il n'a qu'à tendre la main : il pourra prendre les mots d'« horreur », de « terreur », d'« ennui », etc. Mais, comme ce message d'Aminadab, qui change de sens en cours de route, les mots ne sont pas compris comme ils ont été dits. Qu'est-ce que la « terreur » pour une femme ? Et qu'est-ce que « l'ennui » ? Comment insérer dans le langage une expérience qui fut faite sans lui ? Au moins pourra-t-il se peindre ? trouver des noms pour se nommer, pour se décrire ? Mais les instruments dont il use, en toute bonne foi, ont des répercussions inattendues. Il propose à un banquier de donner des leçons à ses enfants, pour gagner quelque argent. Le banquier aussitôt s'informe : *qui* est Parain ? En 1920, cela signifie : a-t-il fait la guerre ? et comment ? Que répondra Parain ? Qu'il était soldat de 2e classe ? C'est la vérité. Mais quelle vérité ? A coup sûr une vérité sociale qui prend sa place dans un système de fiches, de notations, de signes. Mais Parain est aussi normalien et agrégé : comme tel, il *aurait dû* être officier ». Disant soldat de 2e classe, je dirai pour l'ouvrier un copain, pour le banquier, un suspect... peut-être un révolté, en tout cas un problème et non pas la confiance immédiate. » (8) Et Parain ajoute : « Si je disais : 2e classe, je penserais : négligence au début, honnêteté de n'avoir pas voulu, malgré les avantages, commander, parce que je ne m'en croyais pas capable, scrupules de jeunesse et aussi des amitiés déjà formées, des habitudes de vivre, une confiance me retenant là où je suis. (Le banquier) ne pensera-t-il pas : manque de dignité, amour du vulgaire, manque de patriotisme ?... Disant le vrai, je le trompe plus que mentant... » Parain choisira donc de se dire lieutenant. Non pour mentir, mais précisément pour se faire comprendre : « Disant officier, je dis : un des vôtres que vous pouvez reconnaître. » Il entend donc par officier : non-révolutionnaire — vérité qu'il ne peut exprimer *en même temps* que cette autre vérité : 2e classe. Telle est donc l'expérience du démobilisé, que Pa-

(8) Essai inédit de 1923.

rain consignera plus tard dans l'Essai sur la Misère humaine : « L'image d'un objet... évoquée par un mot est bien à peu près identique chez deux personnes mais à la condition qu'elles parlent la même langue, qu'elles appartiennent à la même classe de la société, à la même génération, c'est-à-dire, à la limite, dans la norme où la différence entre les deux personnes peuvent être considérées comme pratiquement négligeables. » (9) D'où il tirera ce précepte de morale : « Si vous n'agissez pas envers les propos d'autrui selon les normes fixées socialement par votre milieu et votre époque, vous ne savez déjà plus comment les comprendre et les interprêter. » (10) et cette première généralisation : « Le signe pris isolément n'a d'autre rapport avec l'objet signifié que de désignation... il est pour ainsi dire flottant... il n'acquiert de réalité que dans un système ordonné. » (11)

Quel est le système où le mot de « 2e classe » a un sens ? Celui du banquier ou celui du soldat Parain ? Mais précisément le soldat Parain chercherait en vain un langage valable pour lui. Il est seul. Il n'y a pour l'instant qu'un langage : celui que les banquiers, les industriels, les vieillards de l'arrière possèdent en commun avec les autres habitants de la ville. Il faut choisir : se débrouiller avec le système déjà fait ou se taire. Mais celui qui se tait, en ville, devient « hagard, demi-fou ». « Réduisez-vous au silence, même intérieur, vous verrez à quel point certains désirs du corps grandissent, jusqu'à en être obsédants et à quel point vous perdez la notion du social. A quel point vous ne savez plus vous conduire, à quel point vous cessez de comprendre pour sentir, à quel point vous devenez idiots, au sens où Dostoïevsky l'entend. Vous vous êtes séparés de l'expérience collective... » (12)

Faut-il donc mentir ? Qu'est-ce au juste que mentir ? C'est renoncer à exprimer une vérité impossible et se servir des mots non pour se faire connaître mais pour se faire accepter, pour « se faire aimer ». Parain, le plus honnête des penseurs, celui qui se paie le moins de mots, est aussi celui qui a la plus grande indulgence pour le mensonge. Ou plutôt, il lui paraît qu'il n'y a pas de mensonge : ce serait trop beau si chacun pouvait mentir.

(9) Essai, p. 238.
(10) Id., p. 205.
(11) Id.,
(12) Id., p. 217.

Cela signifierait que les noms ont des sens rigoureux qu'on peut les composer de façon à exprimer précisément ce qu'on veut dire et qu'on préfère délibérément tourner le dos à la vérité. Mentir ce serait connaître le vrai et le refuser, comme faire le Mal c'est refuser le Bien. Mais on ne peut pas plus mentir dans le monde de Parain qu'on ne peut faire le mal dans celui de Claudel. Pour les raisons précisément inverses : pour Claudel le Bien c'est l'Etre. Pour Parain l'être est imprécis, il flotte. Je ne puis refuser le Vrai, puisque le Vrai est indéterminé : « La communication est imparfaite, non seulement parce que la pensée ne contient pas intégralement l'individu qu'elle exprime, mais encore parce que nul mot, nulle phrase, nulle œuvre n'a un sens nécessaire qui s'impose sans qu'on ait besoin de l'interpréter ». (13) Dès lors disant le faux peut-être, si je veux dire le vrai, suis-je sûr de dire le faux lorsque je veux mentir ? On connaît ces aliénés atteints de la « psychose d'influence » qui se plaignent de ce qu'on leur « vole leur pensée », c'est-à-dire de ce qu'on la détourne en eux de sa signification originelle avant qu'elle soit parvenue à terme. Ils ne sont pas si fous et c'est l'aventure de chacun de nous : les mots boivent notre pensée avant que nous ayons eu le temps de la reconnaître ; nous avions une vague intention, nous la précisons par des mots et nous voilà en train de dire tout autre chose que ce que nous voulions dire. Il n'y a pas de menteurs. Il y a des opprimés qui se débrouillent comme ils peuvent avec le langage. Parain n'a jamais oublié l'histoire du banquier ou d'autres semblables. Il s'en souvient encore lorsqu'il parle vingt ans plus tard, des mensonges de sa fille : « Lorsque ma fille me dit qu'elle a fait son devoir, alors qu'elle ne l'a pas fait, ce n'est pas... *avec le dessein* de m'induire en erreur, c'est pour me signifier qu'elle aurait pu le faire, qu'elle avait envie de le faire, qu'elle aurait dû le faire, et que tout cela n'a pas d'importance ; c'est donc plus pour se débarrasser d'un facheux que pour parler à faux. » (14)

Telles sont sans doute les pensées que ruminait le démobilisé pauvre. menteur à demi, silencieux à demi, un peu Muichkine, un peu Julien Sorel, en sortant de chez son banquier. Du même coup, le langage, produit des villes, de l'arrière, passait au rang de privilège des ri-

(13) Essai sur la Misère humaine, p. 226.

(14) Recherches sur le langage, p. 170.

ches. On le prêtait à Parain mais il appartenait à d'autres, aux banquiers, aux généraux, aux prélats, à tous ceux qui le manient négligemment, avec un art indolent et consommé, sûrs d'être entendus par leurs pairs et d'imposer leurs mots à leurs sulbaternes. Il avait le droit d'en user, mais seulement dans le sens et dans les limites que prescrivaient les puissances. Avec les mots, les banquiers, les industriels s'insinuaient en lui et lui volaient ses pensées les plus intimes, les détournaient à leur profit. Ce langage devenait le plus insinuant des instruments d'oppression. Pis encore : il devenait l'intermédiaire-type et l'outil essentiel de la classe improductive et parasitaire des intermédiaires. Cette découverte n'est pas l'effet du hasard : à la guerre comme aux champs, Parain avait rencontré le monde du travail, car la guerre est un dur travail industriel et agricole. Il était revenu à la paix comme le paysan retourne au village, comme le mineur, après sa journée de travail, retourne à la surface de la terre. Il retrouvait le monde de la cérémonie et de la politesse, le monde des intermédiaires, où l'homme n'a plus affaire au sol, au minerai, aux obus, mais à l'homme. Le langage devenait un intermédiaire entre l'homme et son désir, entre l'homme et son travail, comme il y a des intermédiaires entre le producteur et le consommateur. Entre l'homme et lui-même : si je nomme ce que je suis, je me laisse définir dans un certain ordre social et j'en deviens le complice. Or je ne puis me taire. Que dois-je donc devenir ?

Vers le même temps, notre époque s'engageait dans une aventure dont elle n'est pas encore sortie. Et les choses allaient plus vite que les mots. Le langage a son inertie, comme la confiance. On sait que, dans les périodes d'inflation, les prix restent stables quelque temps, pendant que la monnaie baisse : ainsi en est-il des mots. De là un nouveau décalage, dont tout le monde devait souffrir, les banquiers comme les anciens combattants. En vain les mots couraient-ils après leurs objets : ils avaient pris trop de retard. Que dire de la « Paix » par exemple ? Les Japonais avançaient avec des canons et des tanks, au cœur de la Chine ; pourtant ils étaient en paix avec les Chinois puisque la guerre n'était pas déclarée. Les Japonais et les Russes se battaient à la frontière mandchoue et pourtant la paix était maintenue puisque l'ambassadeur nippon demeurait à Moscou et l'ambassadeur soviétique à Tokio. Deux pays sont en guerre ; le troisième se tient en dehors des opérations.

Dirai-je qu'il est en paix ? Oui, s'il reste neutre. Mais qu'est-ce que la neutralité ? S'il approvisionne un des adversaires, est-il neutre ? S'il souffre du blocus, est-il neutre ? La neutralité armée, est-ce encore de la neutralité ? Et la pré-belligérance ? Et l'intervention ? Et si nous renonçons à définir la guerre comme un conflit armé, dirons-nous que l'*Entre-deux-guerres* était une guerre ou une paix ? C'est au gré de chacun : blocus, rivalités industrielles, lutte de classes, n'en voilà-t-il pas assez pour que je parle de guerre ? Pourtant, ne puis-je, aujourd'hui, regretter légitimement la paix de 39 ? Il y a des gens pour dire que, depuis 14, la guerre n'a pas cessé : et ils le prouvent. Mais d'autres prouveront aussi qu'elle date de septembre 39. Une paix entre deux guerres ? Une seule guerre ? Qui sait, peut-être, une seule paix ? Qui décidera ? Et je songe aux incertitudes de la biologie dont les mots étaient faits pour désigner des espèces tranchées et qui découvre soudain la continuité des formes vivantes. Faut-il laisser les mots pourrir sur place ? « Notre époque, écrit Camus, commentant Parain, aurait besoin d'un dictionnaire ». Mais Parain répondrait qu'un dictionnaire suppose une certaine discontinuité et une certaine stabilité dans les significations ; il est donc impossible d'en établir un aujourd'hui. « Dans une époque qui, comme la nôtre, est une époque de transformations sociales profondes, où les valeurs sociales disparaissent sans avoir encore été remplacées par d'autres, et par analogie, dans toute époque, car il n'est pas un instant dans l'histoire où les valeurs sociales ne soient en cours de transformation selon un rythme plus ou moins accéléré, personne ne peut savoir ce que signifient au juste les paroles d'autrui ni même les siennes propres ». (15)

C'est à ce moment, lorsque tout est perdu, que Parain croit trouver une planche de salut. Il y a des hommes qui ont renoncé à connaître le monde et qui veulent seulement le changer. Marx écrit : « La question de savoir si la pensée humaine peut aboutir à une vérité objective n'est pas une question théorique mais une question pratique. Dans la pratique l'homme doit prouver la vérité, c'est-à-dire la réalité, l'objectivité de sa pensée... Les philosophes n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter le monde

(15) Essai sur la Misère humaine, p. 206.

de différentes manières. Il s'agit maintenant de le transformer. » (16)

N'était-ce pas ce que voulait Parain lorsqu'il écrivait, au retour de la guerre : « Ne pouvant communiquer l'exact, parce que je n'ai pas le temps — et, l'aurais-je, où trouverais-je le talent d'épuiser une description chronologique de moi — ne pouvant mettre en face de quelqu'un ma personne toute entière, avec tout ce qui la détermine, à l'instant, de passé actuel et d'intentions... étant un être particulier, c'est-à-dire différent de quiconque et incapable, par nature, de définir en moi ce qui serait communicable avec précision, à savoir ce qui est identique en moi à quelque chose en chacun, je choisis de m'exprimer en un rôle. Renonçant à me faire connaître, je cherche à me faire aimer. » (17) L'homme qui renonce ainsi à faire du mot un instrument de connaissance est tout près d'accepter, par désespoir, une théorie anti-rationaliste du langage. Cette théorie existait. Plus encore qu'une théorie c'était une pratique : « Lénine ne croyait pas à une valeur universelle de la raison et du langage, il ne croyait pas à une communication exacte par le langage. La vie selon lui se passait au-dessous et au-delà du langage : les mots d'ordre n'étaient pour lui que des formes, que remplissait l'activité, qu'animait la personnalité, sinon individuelle du moins collective. » (18)

Avec Lénine le mot devient mot d'ordre. Il serait vain d'espérer qu'il ait une signification préétablie : il n'a que le sens qu'on veut lui donner ; sa valeur est strictement historique et pratique. C'est le mot du chef, de la classe dominante. Il est vrai s'il se vérifie, c'est-à-dire s'il est obéi, s'il a des conséquences. Cette conception activiste du langage va représenter pour Parain la grande tentation. Lorsqu'on s'évertue contre une porte close, vient un moment où l'envie vous prend de la casser. L'adhésion de Parain à la doctrine activiste apparaît donc comme un fait de colère, tout autant que comme un fait de résignation. Le mot, pour lui, demeure un intermédiaire mais sa fonction est précisée : il s'intercale entre le désir et sa réalisation. « Ce qui guide l'homme, à chaque moment, ce qui le rassemble et l'ordonne, c'est ce qu'il

(16) Cité par Parain. Recherches sur le langage, p. 121.

(17) Essai de 1922.

(18) Misère.

se dit de lui-même, de ses besoins, de ses désirs, de ses moyens. Ce sont ses mots d'ordre. » (19) C'est reconnaître une primauté du désir et de l'affectivité. Le langage est instrument de réalisation. La raison, du coup, est ramenée à une place plus modeste. « La raison n'est autre chose que l'intelligence, qui n'est elle-même autre chose que le pouvoir de construire un système de signes à éprouver, c'est-à-dire que le pouvoir de formuler une hypothèse... La raison... est la tentative que l'homme poursuit... de présenter à ses désirs un moyen exact, efficace de satisfaction... Son rôle de servante est bien précis... les désirs ont besoin de la contrôler souvent, comme on rappelle à l'ordre un ouvrier qui flâne. » (20) Dès lors le scandale du langage s'éclaire : s'il faut adopter le langage du banquier, c'est que le banquier commande. Il ne s'agit pour un démobilisé pauvre ni de s'évertuer à comprendre un langage qui n'est pas fait pour lui — ce qui le conduirait à la servitude — ni de s'inventer un système de signes valable pour lui tout seul — ce qui le mènerait tout droit à la folie. Il faut qu'il retrouve une communauté d'opprimés avide de prendre le pouvoir et d'imposer sa langue ; une langue forgée dans la solidarité silencieuse du travail et de la souffrance. Parain peut dire, à présent, en modifiant légèrement la phrase de Marx : « Nous ne voulons pas comprendre les mots, nous voulons les changer. » Mais, à tant faire que de réinventer un langage, il faut le choisir rigoureux et précis ; il convient de supprimer ce branle de la manette, ce jeu des engrenages. Pour que l'ordre soit obéi il faut qu'il soit compris jusque dans les derniers détails. Et, inversement, comprendre c'est agir. Il faut resserrer les courroies, revisser les écrous. Puisqu'on ne peut pas se taire, c'est-à-dire accéder directement et immédiatement à l'être, au moins faut-il contrôler sévèrement les intermédiaires. Parain avoue que sa jeunesse fut ballottée entre deux rêves : « Les symboles nous entraînent à croire qu'en supprimant toutes les transmissions on supprimerait tous les accrochages et à croire aussi, en sens contraire, qu'en perfectionnant toute cette machinerie, les engrenages fonctionneraient sans à-coups, et les accidents deviendraient impossibles. » (21) Le premier rêve, celui de « l'idiot », du permissionnaire errant

(19) Misère, p. 169.

(20) Misère, p. 167.

(21) Retour à la France, p. 186.

dans les rues populeuses, du démobilisé « hagard et demi-fou » s'étant révélé irréalisable, Parain se jette à corps perdu dans l'autre rêve, celui d'une communauté de travail autoritaire, où le langage est expressément réduit à son rôle subalterne d'intermédiaire entre le désir et l'action, entre les chefs et leurs hommes, où tout le monde comprend parce que tout le monde obéit, où la suppression des barrières sociales entraîne celle du jeu dans les transmissions. « C'est ainsi qu'après avoir éprouvé un ordre social déjà rigoureux, la guerre, mais qui m'avait paru pourtant encore admettre beaucoup d'exceptions et de privilèges, car sa mystique était trop fragile pour nous incliner entièrement, j'en arrivai à concevoir et à désirer un ordre social encore plus rigoureux, le plus rigoureux qu'il se pût. » (22)

Nous sommes arrivés à l'extrême pointe du voyage de Parain. Il n'est pas allé plus loin : le reste est retour. Jusqu'ici il n'a fait que développer les conséquences de son intuition originelle. Le voilà qui adhère en fin de compte à un autoritarisme pragmatiste et relativiste, où les mots d'amour et d'espoir recevraient des significations distinctes et contrôlées comme celles des symboles mathématiques. Plus tard, il reconnaîtra dans cette poussée révolutionnaire un effort sournois pour détruire le langage : « Si le langage ne tire son sens que des opérations qu'il désigne et que ce soit celles-ci qui constituent l'objet de notre pensée, non les essences et leurs dénominations, il doit, en fin de compte, apparaître comme inutile et même dangereux ; inutile parce qu'on admet que nos pensées obéissent toutes au même schéma d'action qui nous ordonne de lui-même, sans que le langage joue un rôle décisif et qu'elles se développent spontanément suivant des directions parallèles, donc harmonieuses ; dangereux parce qu'il ne sert plus alors qu'à fournir des prétextes à la négligence et à la mauvaise volonté des inférieurs qui discutent au lieu d'obéir. » (23) Ainsi Parain pour avoir abandonné la recherche de ce que j'appellerai l'infra-silence, ce silence qui coïnciderait avec je ne sais quel « état de nature » et qui serait *avant* le langage, n'a pas pour autant renoncé au projet de se taire. Le silence auquel il atteint à présent s'étend sur tout le domaine du langage, il s'identifie au langage même, il est bruissant de murmures, d'ordres, d'appels.

---

(22) Id., p. 182.
(23) Recherches sur le langage, p. 119.

Il s'obtient cette fois non par la destruction impossible des mots mais par leur *dévalorisation* radicale. Il dira plus tard, jugeant lui-même sa propre tentative : « Le bolchevisme était alors une attitude absolument anti-rationaliste qui achevait la destruction idéologique de l'individu par une destruction poussée jusqu'à l'héroïsme, de la parole qui ne s'achevait pas en un sacrifice total. »

Il n'était pas seul à poursuivre ces tentatives désespérées. Dans ces magnifiques premières années de l'après-guerre, il y avait beaucoup d'autres jeunes gens qui s'étaient révoltés contre la condition humaine et en particulier contre le langage qui l'exprime. La hantise de la connaissance intuitive, c'est-à-dire sans intermédiaire, qui fut, nous l'avons vu, le premier moteur de Parain, anima d'abord le surréalisme, comme aussi cette méfiance profonde envers le discours que Paulhan nomme terrorisme. Mais, puisqu'enfin il faut parler, puisque le mot s'intercale, quoi qu'on fasse, entre l'intuition et son objet, nos terroristes furent rejetés, comme Parain lui-même, hors du silence et nous pouvons suivre, tout au long de l'après-guere, une tentative pour détruire les mots avec les mots, la peinture avec la peinture, l'art avec l'art. Que la destruction surréaliste doive faire l'objet d'une analyse existentielle, cela n'est pas douteux. Il faudrait savoir en effet ce qu'est *détruire*. Mais il est certain qu'elle s'est limitée, comme dans le cas de Parain, au Verbe. C'est ce que prouve assez la fameuse définition de Max Ernst : « Le surréalisme c'est la rencontre, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. » Essayez en effet de *réaliser* cette rencontre. Elle n'a rien d'excitant pour l'esprit : parapluie, machine à coudre, table de dissection sont des objets neutres et tristes, des outils de la misère humaine, qui ne jurent point entre eux et qui constituent un petit amas raisonnable et résigné, fleurant l'hôpital et le travail salarié. Ce sont les mots qui jurent entre eux, non les choses — les mots avec leur sonorité, leurs prolongements. De là, l'écriture automatique et ses succédanés, efforts de *parleurs* pour établir entre les vocables des courts-circuits destructeurs. « La poésie, dira Fargue, ce sont des mots qui se brûlent ». Mais il lui suffit qu'ils grésillent ; le surréaliste veut qu'ils tombent en cendres. Et Bataille définira la poésie « un holocauste des mots », comme Parain définissait le bolchevisme « une destruction de la parole ». Le dernier venu, M.

Blanchot nous livre le secret de cette tentative quand il nous explique que l'écrivain doit parler *pour* ne *rien* dire. Si les mots s'annihilent les uns les autres, s'ils s'effondrent en poudre, est-ce qu'il ne va pas surgir derrière les mots une réalité enfin silencieuse ? L'hésitation qui se marque ici est significative ; c'est celle de Parain lui-même : cette réalité soudain apparue, nous attendait-elle derrière les mots, innommée, ou bien est-elle *notre* création ? Si je dis, avec Bataille, « cheval de beurre », je détruis le mot de « cheval » et le mot de « beurre » mais quelque chose est là : le cheval de beurre. Qu'est-ce ? Un *rien*, cela va sans dire. Mais un rien que je crée ou que je dévoile ? Entre ces deux hypothèses contradictoires, le surréaliste ne choisit pas et, peut-être, de son point de vue, le choix est-il sans importance : qu'il y ait un dessous des cartes ou que je crée ce dessous, je suis de toute façon un absolu et l'incendie des mots est un événement absolu. De là le flirt des surréalistes avec le bolchevisme : ils y voyaient l'effort de l'homme pour forger absolument son destin. C'est là qu'ils rejoignent le Parain de 1925. Celui-ci n'écrit-il pas : « ...La parole doit être remplacée par un mode d'action plus direct et plus efficace, par un mode d'action immédiat, qui se produise sans intermédiaire et qui n'abandonne rien de l'inquiétude dont elle provient. » C'est qu'il est, comme eux, poussé par le puissant orgueil métaphysique qui fut l'esprit de l'après-guerre. Nous sommes arrivés, en le suivant, à la limite de la condition humaine, à ce point de tension où l'homme cherche à se voir comme s'il était un témoin inhumain de lui-même. La génération montante enregistra, à partir de 1930, l'échec de cette tentative. Mais certains survivants, Leiris, Aragon, dresseront le bilan eux-mêmes, chacun à sa manière. Parain est de ceux-là. Suivons-le, à présent, sur les chemins du retour.

(A suivre).

Jean-Paul SARTRE.

LA POESIE

UNE POESIE MEDITEE :

LUC ESTANG

« Rêveil total. Que partout l'âme se fasse chair. Défense au poète de s'arrêter au bord de soi ; qu'il y plonge et ramène à l'air libre ses racines les plus longues.

La poésie n'est qu'un témoignage. Inconséquente, donc nécessaire.

Pour cela rien que des mots, mais pesés au poids du cœur. »

L. E.

Il y a entre les intentions qui président aux démarches de Luc Estang et celles de la plupart des poètes de sa génération la même différence qu'entre une aventure et une conquête. Non que ce lyrisme ne fasse une certaine part au hasard, non qu'il refuse le miracle ou l'illumination, bien au contraire, mais il en prépare les voies et quand ils se produisent il ne se croit pas tenu de les accepter sans examen, encore moins de les utiliser à l'état brut. Ascèse morale d'une part, recherche et attente, mise en œuvre d'autre part, telles sont les deux attitudes d'un poète qui avec une égale révérence, le même esprit religieux, se penche sur sa vie spirituelle et sur les mots qu'il lui faut polir et sertir.

Le titre qu'il vient de donner au recueil groupant ses premières plaquettes, *Le mystère apprivoisé* (Robert Laffont, Editeur) est à cet égard significatif, il implique un égal souci d'analyse et de construction. Luc Estang n'est point de ceux qui sacrifient la forme au fond ou réciproquement ; sous prétexte d'introspection il ne se contentera pas du texte documentaire plus ou moins incohérent ou explosif ; sous couvert de beauté formelle il ne renoncera pas aux débordements de l'imagination, à ses étrangetés, aux troubles secrets qui l'inspirent. A michemin entre l'avant-garde surréaliste et l'arrière-garde néo-classique il ne répudie ni l'une ni l'autre, chacune d'elles ayant sa fonction propre et sa parcelle de vérité, chacune d'elles également vouée à la stérilité pour des raisons contraires mais pareillement impérieuses. Luc Estang, lui, ne se dérobe à aucune des tâches qui se proposent au poète et si l'œuvre qui en résulte ne paraît

pas toujours satisfaisante elle mérite attention et respect. On a fait la part trop belle aux simulateurs du délire pour n'en point faire une, et entre les meilleurs de nos jeunes poètes, à celui-ci dont la probité est aussi grande que le talent.

Dès *Au delà de moi-même,* qui parût en 38 Luc Estang affirmait sa personnalité. Dans une atmosphère de quête spirituelle plus intime, moins théâtrale, que celle de La Tour du Pin, s'ébauchait un lyrisme à la fois élégant et gauche calqué en quelque sorte sur les hésitations et les tâtonnements de l'âme, et dont le chant dense et harmonieux flattait la sensibilité tout en satisfaisant l'intelligence :

Cette nuit, les chemins secrets s'ouvrent ensemble,
La lune a bu le vent, nulle feuille ne tremble
Et le souffle des fleurs lui-même est suspendu.

Quand passent des errants, oserai-je les suivre ?
Ils trouvent la sagesse ailleurs que dans les livres.
Peut-être ont-ils mangé le fruit déjà mordu...

On remarquera la sûreté de ces tercets. Estang a d'ailleurs mieux que personne, et sans vaine publicité autour de son effort, mis sur pied toute une prosodie personnelle, mais presque toujours classique et strictement régulière, où il évite la monotonie des rimes plates ou simplement croisées par sa virtuosité dans l'emploi des strophes les plus compliquées. Alors même qu'il se soumet aux exigences formelles il donne l'impression de la liberté. Cette aisance conquise de haute lutte est précisément le signe d'un artiste maître de ses moyens.

A première lecture, parce qu'ils sont empreints d'une certaine mélancolie, parce que la langue en est fluide et souple, on est tenté de tenir ces poèmes pour des élégies. Ils sont bien autre chose en vérité. Ils constituent des examens de conscience presque toujours lucides et parfois cruels ; leur thème est plus moral que sentimental ; ce que ne sont pas seulement des plaintes, bien que l'élément pathétique n'en soit pas absent, ce sont aussi des résolutions de redressement spirituel. Un je ne sais quoi en eux, tant dans la forme que dans les idées, fait songer à des monologues de tragédie, plus exactement à des stances comme celles de Polyeucte. Ainsi dans une période d'abandon aux forces de l'inconscient, de

poésie en quelque sorte passive Luc Estang représente-t-il un certain lyrisme de la volonté.

La plupart de ses confessions s'achèvent en résolution morale ou en prière. Ainsi les trois dernières strophes de *Pureté* :

Et le monde, emporté dans le vertige d'Eve,
Se cherche et veut donner une forme à son rêve,
Mais le mal d'origine est toujours renaissant.

Mon Dieu ! si je me suis lavé dans les eaux saintes,
Dans mes bras refermés sur de chaudes étreintes,
Je respire l'odeur intime du péché.

Ayez pitié de ceux qui vivent en colère,
De ceux qui vont pleurer le long des routes claires
Jusqu'au pont des errants où Deubel s'est penché.

Il serait vain de dissimuler que l'œuvre de Luc Estang, surtout à ses débuts, n'ait souffert de quelque mollesse dans la forme ou plus exactement dans le décor. Celui-ci est quelquefois conventionnel mais les images, même disparates ou au contraire prévues, sont généralement très pures. Elles possèdent une ambivalence bien rare, surtout chez un jeune poète, elles étayent et illustrent une pensée logique mais la suggèrent aussi. Luc Estang joue ainsi sur les deux tableaux, celui de l'art ornemental et celui de l'expression. Une strophe comme celle-ci où les images sont relativement banales réalise cette gageure d'être en même temps rationnelle et suggestive.

Ah ! les cœurs oublieux ne sont pas les moins fiers.
Je veux que mon passé garde sa transparence
De jardin mort sous un soleil d'hiver.

Poésie qui se propose plus de toucher et même de convaincre (elle a une saveur de didactisme) que de surprendre. A l'origine des démarches de Luc Estang se place une volonté de renouvellement perpétuel. « Je ne puis calculer le nombre de mes naissances et de mes morts, car l'âme se renouvelle comme la mer », écrit-il au seuil de *Transhumances*. « Il faut que l'homme recrée le monde, s'il veut lui donner un sens et se découvrir ». Assignant pour tâche à la poésie de « refaire l'homme à son image et à sa ressemblance humaine », il ajoute : « C'est la royauté d'enfance que je revendique ». Tous ses poèmes participent désormais de la même volonté, de la même certitude, même, et surtout, quand ils jail-

lissent de quelque angoissante question ils s'épanouissent en rythmes apaisés, atteignent à une belle transparence. Ce sont de larges et émouvantes strophes que celles-ci :

Regarde les nouveaux pâturages du ciel
Pleins de sautes de vent avec ces longs appels
Que porte jusqu'à nous l'odeur des transhumances.

C'est une autre saison de l'âme qui commence.

Les sonnailles du sang sur les chemins perdus
Annoncent la mauvaise fièvre, et l'aventure
Donne à l'herbe son goût de bonheur suspendu.

Il faut voir à travers nos larmes les plus dures.

Type même de paysage mental, épave radieuse de l'univers intérieur. Un Luc Estang ne se satisfait pas de tels prestiges ou de la trouvaille plus ou moins heureuse, en marge de son effort créateur, et le soutenant, s'exerce presque toujours un impératif moral. Il convient de noter en ce sens le fréquent usage de l'expression « Il faut » et de cette forme affirmative si résolue qu'on la nomme justement « emphatique » en certaines langues. En voici un nouvel exemple :

Il faut veiller malgré le vertige naissant,
Malgré le vent d'Avril qui souffle sur le sang
Et malgré l'ombre douce et jeteuse de charmes.

Quelqu'un doit revenir aux premières clartés ;
Mais si je tombe avant qu'il ne m'ait accosté
J'ai les yeux assez grands pour contenir mes larmes.

On pourrait au premier abord croire à une certaine dureté, à une manière de stoïcisme qui se flatterait de résister au mal par ses propres moyens. Le lyrisme actuel quand il se réclame de la foi chrétienne assume une telle familiarité avec le divin que lorsqu'on se trouve en présence d'un véritable poète chrétien comme Luc Estang on a tendance à le taxer de froideur simplement parce qu'il ne simule pas les ardeurs et les vertiges mystiques. Or un Luc Estang, dans la mesure précisément où il est chrétien ne prétend nullement être un mystique. Il sait bien qu'il ne dépend point de lui de l'être ou de ne l'être pas, mais que par contre ce qui dépend de lui comme de tout homme c'est de s'efforcer, bien maladroitement et au prix de nombreuses chutes, à la sainteté. A l'égard des textes inspirés il éprouve trop de respect pour penser

que les siens puissent l'être, et à plus forte raison pour leur emprunter comme d'autres l'arsenal d'une imagerie littéraire. Il y a entre lui et certains de nos lyriques les plus en vue cette différence essentielle que ceux-là utilisent, consciemment ou non, une sorte de mythologie chrétienne tandis que lui, qui est un croyant et un fidèle, s'en tient à la foi et aux pratiques de son catéchisme. Un Jammes et un Claudel n'ont pas conçu autrement leur rôle de poètes chrétiens.

Le thème central du lyrisme de Luc Estang n'est autre que celui de la grandeur et de la fragilité humaine, du « double appel de la terre et des cieux ». On le trouve notamment dans ce très beau poème, *Le naufragé*, où Estang use d'une imagerie qui lui est particulièrement chère, et sans doute instinctive, celle de la mer :

Naufragé qui choisis de sombrer par temps clair
Je ne veux accuser ni le vent ni les vagues
Ni la perdition des gouffres transparents ;
Peut-être a-t-il suffi d'une tristesse vague
Et d'un arrière-goût de terre entre les dents.

La pauvre terre aux horizons qui se referment,
La bonne terre sous les pieds brûlante et ferme.

Mais comment oublier ce corps embarrassant
Avec son poids de chair, hélas ! qui se dérobe
Si l'âme cherche mieux qu'un vertige des sens ;
Et pour lui je me suis enfoncé dans l'eau molle
Lentement, comme on va jusqu'au bout de ses pleurs.

Mon Dieu, nos lâchetés humaines vous désarment
Tant que nous vous faisons l'immense don des larmes.

O toi vers qui je viens, sois une rive en fleurs.
Tu me reconnaîtras avant l'aube lucide
Quand nous partagerons l'herbe des naufragés,
Celle qui reste amère au fond des filets vides :
Il faut beaucoup d'amour pour oser la manger.

Dans un poème comme *Enfances* s'élève au contraire le chant d'une nostalgie sans remède mais qui n'aboutit point au désespoir car elle est une des conditions du recours à la certitude. Ele témoigne d'un certain vide du cœur que seule la foi pourra remplir :

Tristesse, herbe douce aux longues racines,
Nous avions des soifs et des faims divines.

Enivré de pleurs comme de vin clair
Un enfant chantait sur d'étranges airs

Tels qu'en savent ceux que personne n'aime;
Et nous écoutions au fond de nous-mêmes

Monter lentement les chauds souvenirs.
Nos cœurs n'avaient rien d'autre à contenir.

O fièvre, ô rougeurs, enfer des enfances,
On se damnait à force d'innocence.

Assez paradoxalement en un sens mais très logiquement aussi pour quiconque se reporte à certains souvenirs Luc Estang associe presque toujours à l'idée de l'enfance celle d'une angoisse plus ou moins avouée. Il se plaît à évoquer ces vieilles maisons familiales dont nous ne voulons plus retenir que la douceur mais qui nous effrayèrent jadis : « *Peur ! Les couloirs étaient peuplés de mains obscures* ». Tout se passe dans cette démarche poétique comme si elle se proposait de nous accoutumer à une certaine « étrangeté » du monde, à nous délivrer d'une certaine « horreur » religieuse qui est le propre des mentalités primitives. Par delà les frayeurs physiques ou spirituelles surmontées elle tend à une humanisation de l'univers, et si l'on peut risquer le paradoxe (ce n'en est point un pour le Chrétien), de Dieu même. C'est en ce sens que Luc Estang peut très exactement parler de « mystère apprivoisé ». Il n'y a donc pas chez lui de contradiction entre la notion d'une spiritualité charnelle (que l'on songe à Péguy) qui préside à ses poèmes d'amour :

Ma chair retient ce que mon âme oublie
Et c'est pourquoi tu m'es présente quand
La ville tremble sous la pluie.

et l'attitude qu'implique un poème comme *Vivre de faim*. Entre le moment où il connaît l'angoisse et celui où il parvient à l'apaisement le poète vivra toutes les étapes d'une quête passionnée comme une fuite en avant. On songe à cette grande panique de l'âme, à cette poursuite des « Chiens du Ciel » qu'a chantée Francis Thompson. Quelle âpreté dans cet aveu :

Je marche avec l'instinct inassouvi des fauves,
A bout de souffle sous l'entêtement du vent
Autour du Dieu cloué qui se penche en avant
Et se donne du mal pour prendre forme humaine.

La religion de Luc Estang n'est pas, on le voit, une vague sentimentalité de tout repos. Aussi bien nous avait-il avertis : « Il y aura toujours des saints, malgré l'eau croupie des bénitiers. La morale n'est admissible que si elle est une aventure. On s'y enfonce et on gravit la pente sans respirer. Défense de s'installer en Dieu. Ce n'est pas une halte mais une chasse illimitée. »

« *Ton visage est une grande attente...* » a dit magnifiquement Luc Estang de la femme aimée. De l'amour, de la vision même des choses, il attend perpétuellement un message, une réponse :

Le signal de quelqu'un qui serait de ma race
Puisqu'il aurait gardé son cœur comme un fruit vert
Et ses yeux durs prêts à descendre l'autre pente
De la nuit ?
Mais c'est tout un langage à trouver,
Avec des mots tellement assourdis d'attente
Qu'à peine le silence les sent s'élever.

Ces vers sont extraits de *Mâtines*, le dernier poème de *Transhumances*, qui contient déjà les thèmes essentiels de « *Puissance du matin* ». Il convient de le souligner car on en a voulu voir dans ce recueil paru en 41 le type d'une poésie « engagée » dans l'événement et l'on a interprété en ce sens certains passages dont la portée était toute spirituelle. Non certes qu'il n'y ait dans *Puissance du matin* des poèmes inspirés par la passion française mais c'est trahir ces poèmes que d'en faire l'expression d'un prétendu redressement moral, encore moins des intentions d'un certain régime. Ils constituent uniquement une réaction personnelle et doivent être considérés du seul point de vue de l'expérience poétique ou de l'attitude de leur auteur. Il se trouve seulement qu'il y a en ce volume correspondance entre une période historique et un état d'âme. L'épreuve a rendu plus profonds certains sentiments, plus aiguë et comme plus urgente leur expression, ainsi cette bouleversante invocation :

Christ, épine fixe de la douleur
Nous ne savons plus bien ce que nous sommes
Ni s'il coûte moins de sang et de pleurs
Pour être Dieu que pour devenir homme.

Certes la tentation est grande de voir des allusions aux événements dans un lyrisme qui parce qu'il est un lyris-

me chrétien est un lyrisme de combat et comporte de ce fait des images à double sens :

Puissance du matin, jaillissement de torses
Dans le libre soleil qui rajeunit les forces.
Que si les mauvais jours du monde sont comptés
Ils le soient à partir de l'aube de Septembre
Jusqu'au dernier embrasement de cet été
Où trop de vieux péchés alourdirent nos membres.
Nous n'avons pas le temps de jouer les martyrs !

Il y a évidemment correspondance mais c'est une correspondance fortuite et nullement volontaire et systématique comme c'est par exemple le cas pour un Aragon. Le dépouillement, l'exaltation de la force spirituelle sont les thèmes essentiels du lyrisme de Luc Estang et ils se trouvent faire écho au drame français. Quelle singulière projection du spirituel sur la réalité extérieure, quelle vérification palpable du symbole que de tels vers :

Ceux qui dorment mourront s'ils ne s'éveillent point
S'ils n'osent regarder ce qui s'annonce au loin
S'ils n'éprouvent le sol durci contre leurs paumes
.. ..
Toute la volonté de vivre est au temps clair.

Il suffisait d'un cri de gorge pour entendre
Les immenses mépris enfouis sous la chair,
Le refus des bonheurs trop faciles à prendre
Quand personne n'allait jusqu'au bout de sa faim.
.. ..
Pour s'être relevés sur des pieds endurcis
Ils savent le secret des plus fortes semences
Et que pour croître il faut s'enraciner aussi.

Leur prière est la jeune sève qui s'élance.

A la lecture de tels vers il est facile dans les circonstances présentes pour un commentateur de tirer, comme on dit, la couverture à soi. Il faut au contraire se garder de le faire et ce serait trahir Luc Estang que de voir en lui poète du drame spirituel le Tyrtée d'on ne sait quel redressement national ! Au même titre que ses premiers recueils *Puissance du matin* est une série de méditations nourries d'élégie mais qui dépassent l'élégie et comportent presque toujours une résolution morale :

Seigneur, pourquoi la terre a-t-elle tant de prix
Pour vous qui nourrissez le beau bûcher des âmes ?

Mais nous, c'est le sol dur qui nous tient chaud le corps
Nous ne demandons rien que l'amour de nos femmes
Et l'orgueil d'être un homme en instance de mort.

De tels vers sont un peu insolites pour notre goût accoutumé à d'autres incantations, c'est qu'ils parlent surtout à la raison. La noblesse de la pensée l'emporte sur la suggestion. C'est par là que Luc Estang rejoint une sorte de didactisme bien français, de rhétorique généreuse et drue. Il excelle également dans une manière toute différente, sinon opposée, quand il atteint à des associations d'images de la qualité de cette strophe, si émouvante par la reprise qu'elle comporte :

Je garde une île au cœur parmi les algues
Longues des souvenirs.
O Pureté !
C'est une île d'enfance où la beauté
Vierge tendait ses seins aux dents des vagues.

Surprenante utilisation d'un souvenir littéraire, celui du mythe d'Andromède qui se trouve convenir à l'imagerie marine de Luc Estang, reflet elle-même de ses plus intimes préoccupations. Ainsi chez ce poète l'atmosphère parfois un peu décorative correspondant toujours à une réalité intérieure ou à la nature même des idées en cause :

Je reconnais ce goût de brouillard et de fièvre
Ces levures de sol humide sur nos lèvres
Et les étouffements de lune et de forêt.

De *Puissance du matin* le lecteur non averti retiendra surtout le poème le plus direct, *J'avais un pays...* qui n'a rien d'allusif et dit en langage non équivoque, dont les images ont le rayonnement de celles des litanies, la tristesse du poète que les événements ont éloigné de Paris :

J'avais une ville, ô barque, ô nacelle
La rame était douce aux mains des rameurs

J'avais une ville, ô ciel, étincelles
Sur les ponts du soir et les promeneurs

J'avais une ville entre toutes celles
Dont je sais le nom, la pierre et l'odeur

J'avais une ville et la vie est telle
Qu'on aime trop tard et le présent meurt

J'avais une ville et depuis je mêle
Un vin d'amertume au pain chaud du cœur.

Car nous avons vu les nudités d'âme
Dans le jour trop lucide à la mi-juin

Et c'était mon Dieu et c'était ma femme
Et l'humble bonheur bâti de nos mains

Car nous avons vu tout ce que nous sommes
Dans l'air du temps qui colore un sang d'homme.

En dépit de quelques gaucheries vers la fin ce poème est fort beau mais il est pratiquement en marge de l'aventure spirituelle dont *Le mystère apprivoisé* nous restitue les étapes. Il a tendance à « être fait par tous » alors que tout le lyrisme de Luc Estang est aspiration personnelle, invite au salut. De là vient que cette Poésie même quand elle jaillit de la réalité quotidienne ne verse jamais dans l'anecdote.

L'œuvre de Luc Estang telle qu'on la peut découvrir dans *Le Mystère apprivoisé* (car d'autres poèmes plus larges, notamment la série des *Béatitudes*, ont paru en diverses revues) n'est pas d'un éclat tel qu'elle puisse susciter la même ferveur éblouie, et du même coup un peu aveugle, qu'ont fait naître certains poètes de sa génération mais c'est précisément cette discrétion, ce demi effacement qui nous garantissent sa qualité. Elle ne se révèle qu'à ceux qui la méritent ; elle est comme toute méditation, toute prière, un fruit du silence et du désir. « *Peu de mots mais pesés au poids du cœur* ». De là vient qu'elle a quelque chose de retenu, qu'elle se déploie rarement en parade verbale mais lutte dans l'ombre vers la lumière et la certitude. Elle est de tous les témoignages du jeune lyrisme le plus palpable, le plus proche de l'homme habituel, de l'homme « en instance de mort », de l'homme voué à sauver son âme et les quelques biens terrestres qui sont le gage de sa dignité. Lyrisme menacé qui est moins d'inspiration que d'aspiration. Sur le plan proprement littéraire Luc Estang qui ne cherche jamais à illusionner ou à s'illusionner est un exemple unique de probité : le seul de nos jeunes poètes qui ne se complaise point en lui-même.

Léon-Gabriel Gros.

CHRONIQUES

SYMBOLIQUE DE GANESHA

Shiva, dieu hindou de la libération, qui nous fait sortir de la ronde des morts et des naissances en détruisant en nous la conscience (et le goût !) de la multiplicité, a, dans la mythologie, deux fils. Le cadet, Skanda, généralement représenté comme le dieu de la guerre et de l'action violente, figure l'appel à la force physique brutale comme moyen de parvenir à la liberté ; il n'est pas très en honneur chez les Hindous, qui prisent peu ce mode d'action et mettent plus grande confiance en l'*ahimsâ* préconisée par Gandhi. L'aîné, Ganesha, au contraire, dieu à tête d'éléphant qui a fourni aux Occidentaux matière à de faciles plaisanteries, représente l'appel à la force spirituelle dans la marche vers la libération. Sous un autre aspect, plus ésotérique, les deux frères correspondent à deux modes différents de recherche spirituelle, d'une part la confiance en l'efficacité de l'effort personnel, et d'autre part l'abandon aux effets de la grâce divine.

Chacun des deux fils est considéré comme le chef des légions de génies (*ganas*) qui travaillent sous les ordres de Shiva. Comme toutes les divinités hindoues, ces génies symbolisent des forces qui opèrent à la fois sur le plan cosmique et sur le plan psychologique. Sur le premier, ils détruisent brutalement en l'homme les différentes imperfections, et même les font venir à la surface pour mieux les éliminer ; sur le second, ils sont les tendances de l'âme humaine à se dégager de ces mêmes imperfections. On conçoit donc que pour un observateur superficiel ils puissent être considérés comme tantôt « bons » et tantôt « mauvais ». Ganesha, appelé aussi Ganapati, dieu ou chef des *ganas*, est donc le dieu qui triomphe des imperfections, des obstacles à la croissance spirituelle, ou, selon un autre point de vue, en fait triompher, tandis que Skanda est celui qui dirige les *ganas* sur le plan cosmique, en déchaînant dans le monde telle ou telle force ayant pour but ultime la libération des hommes.

Une anecdote marque bien l'opposition entre les deux frères. Leurs parents voulurent un jour les marier, c'est-à-dire leur conférer le pouvoir de se manifester — car dans la symbolique hindoue, l'épouse d'un dieu, sa Shakti, c'est sa puissance active personnifiée sous les traits d'une femme. Mais Shiva voulut les soumettre à une épreuve pour déterminer lequel des deux enfants aurait la primauté de manifestation, ou, en termes de mythologie, se marierait le premier. Et pour cela il leur demanda à tous deux de faire « le tour de la terre » (d'embrasser la totalité des manifestations terrestres et de les dominer) le plus vite possible. Skanda s'élança aussitôt de toute sa vitesse, tandis que Ganesha, sans hâte aucune, se mettait à tourner respectueusement autour de ses parents. Et comme Shiva lui en demandait l'explication, il répondit : « Il est dit dans les Védas que celui qui honore ses parents en tournant sept fois autour d'eux a autant de mérite que celui qui fait sept fois le tour de la terre. » Et il fut proclamé vainqueur.

Ganesha est représenté avec un corps humain rouge, gras et ventripotent surmonté d'une tête blanche d'éléphant et muni de quatre bras ou même davantage. Il a généralement aussi un troisième œil au milieu du front.

C'est après sa naissance qu'il acquit cette tête d'éléphant, qui symbolise évidemment l'intelligence, la sagacité, et surtout la sagesse que l'homme acquiert au cours de son évolution, dans la mesure où il rejette « le vieil homme ». Elle symbolise aussi cette mémoire qui pour les Hindous consiste à ne jamais oublier Dieu, ni le but de la vie spirituelle, et à en garder le souvenir ininterrompu « comme un filet d'huile qui coule d'un vase dans un autre. » Peut-être la couleur blanche de la tête indique-t-elle, comme dans la symbolique des couleurs en usage à l'*âshram* de Shrî Aurobindo, que les qualités signifiées par l'objet portant cette couleur s'appliquent à l'intégralité de l'être et non pas seulement à quelques-unes de ses parties.

Différents mythes expliquent comment cette tête d'éléphant vint à se substituer à la tête humaine avec laquelle Ganesha était né. Le plus en faveur est le suivant : Lors de sa naissance, tous les dieux du Panthéon hindou furent invités à venir saluer le nouveau-né et lui apporter leurs vœux. Tous se rendirent à l'invitation, excepté Shani (Saturne), qui, dans l'Inde comme dans

l'astrologie occidentale, symbolise les obstacles, les difficultés, les retards, etc. Pârvatî, la mère de Ganesha, tout en comprenant fort bien les motifs excellents pour lesquels Shani n'avait pas voulu risquer d'influencer l'enfant, exigea sa présence. Elle ne voulait pas que celui-ci fût privé des leçons et des causes de croissance rapide qu'apportent avec eux les obstacles rencontrés sur la route. Shani vint donc, et son seul regard suffit à réduire en cendres la tête du nouveau-né. Sur la demande de la mère, il se mit alors à la recherche d'une autre tête, et rapporta celle d'un éléphant ; on l'installa incontinent sur les épaules du jeune Ganesha. Il y a certainement un lien étroit entre ce mythe et la qualité qu'a Ganesha, non d'écarter les obstacles sur la route de son adorateur, mais d'aider celui-ci à les surmonter et à en tirer profit.

Sur le sommet de la tête figure souvent, en signe d'allégeance à Shiva, le haut chignon feutré des ascètes, dont la forme est fréquemment reproduite par l'architecture, en particulier dans les vastes temples de Bhuvaneshwar.

La couleur rouge de son corps est celle que donne aux grands yogins la pratique intense de la méditation. Sa grosse bedaine témoigne de ce que l'homme adonné aux disciplines spirituelles conduisant à la sagesse n'a plus besoin de faire des efforts physiques. Quant aux multiples bras et au troisième œil, ils sont tout simplement les symboles que les hindous emploient généralement pour indiquer que les dieux disposent d'une puissance surhumaine et d'une vision parfaite de la réalité — tout comme les primitifs italiens représentent les saints avec une taille très supérieure à celle du commun des mortels.

Comme tous les personnages du Panthéon hindou, Ganesha est généralement représenté avec des épouses — ou, ce qui revient au même, avec une seule épouse portant plusieurs noms différents et correspondant à plusieurs symboles. Les siennes sont choisies de façon fort caractéristique. Ce sont Buddhi, l'incarnation de la raison, de la puissance supramentale de compréhension, et Siddhi, l'incarnation de l'intelligence supérieure, qui est en même temps pouvoir surhumain. Parfois Buddhi est remplacée par Riddhi, la perfection.

Il est aussi accompagné d'une monture, d'un « véhi-

cule », qui est un rat. Et certes le spectacle de cet être énorme, éléphantesque, monté sur un rat, de si belle taille soit-il, ne manque pas de pittoresque, mais là aussi il faut chercher le symbole. Dans l'Inde, le rat représente, un peu comme le renard chez nous, l'habileté, la sagacité de ce monde, la fine politique, la ruse. Dans le Pantchatantra, le grand recueil classique de fables hindoues, c'est lui qui émet les plus parfaites maximes sur la façon de se comporter avec ses amis, ses ennemis, etc. Et il est tout naturel qu'il ait été d'abord conquis, puis dompté et employé par celui qui est la force spirituelle, et devant qui il devait forcément un jour s'incliner, en qui il devait, en matois compère, discerner son supérieur, qui le guiderait mieux encore que sa propre perspicacité.

Un des incidents qui ont le plus excité la verve moqueuse des Occidentaux est celui où le ventre de Ganesha creva et laissa échapper son contenu, mais il ne faut pas chercher bien longtemps pour trouver là un mythe puissant, parfaitement en accord avec le caractère du héros. Un jour, dit la légende, la monture que chevauchait Ganesha fut effrayée par un serpent — le vieil ennemi du rat — elle se cabra et désarçonna son cavalier. Celui-ci tomba si malencontreusement que son ventre, gonflé à l'excès par les petits gâteaux absorbés (1) en éclata. Ganesha se hâta de ramasser les sucreries qui s'éparpillaient, les remit dans son ventre, qu'il referma, et, pour consolider la réparation, prit le serpent en guise de ceinture. Il n'est sans doute pas téméraire de voir dans ces gâteaux d'offrande, qui sont les aliments les plus purs, une image de la nourriture spirituelle — ce qui expliquerait pourquoi Ganesha en est si friand. Et ce serpent, qui fit une telle peur à la monture, est un symbole de la plongée sans réserve dans la vie spirituelle intense et exclusive. Tous les mystiques connaissent les frayeurs que la perspective d'une telle plongée inspire à notre « véhicule matériel », la monture de Ganesha. Le chercheur de spiritualité en est facilement désarçonné, et dans sa chute laisse échapper une bonne partie des nourritures spirituelles qu'il croyait cependant avoir définitivement assimilées. Mais lorsqu'il se ressaisit, il réintègre en lui-même ces vérités un instant sorties du plan de sa conscience et les fixe définitivement en opé-

(1) Un des noms de ces friandises, *modana*, signifie : ce qui donne de la joie.

rant justement cette plongée dans la vie spirituelle dont l'imminence l'avait effrayé.

Ganesha est représenté avec une seule défense, et les différents mythes qui expliquent cette particularité spécifient toujours qu'il a sacrifié l'autre délibérément. Selon une version, la Lune et les constellations s'étant moquées de lui le jour de sa chute, il se serait arraché une défense et la leur aurait jetée (2). Selon une autre version, Krishna, venant un jour rendre à Shiva une arme miraculeuse qu'il lui avait empruntée, se vit barrer le passage par Ganesha, et, irrité, lui lança l'arme à la tête. Ganesha aurait fort bien pu écarter le danger, mais la piété filiale lui interdisait de rendre inefficace l'arme de son père, et il la reçut sur une de ses défenses, qui fut coupée net. Le symbolisme est clair. Les deux défenses correspondent aux deux possibilités dont dispose l'homme pour lutter dans la vie, les moyens matériels et les moyens spirituels. Ganesha, champion des uns, ne pouvait faire autrement que renoncer aux autres (3).

Les deux attributs avec lesquels Ganesha figure le plus souvent sont le rosaire shivaïte et le croc à éléphants, *ankusha*. Là aussi nous trouvons, sous une forme un peu différente, cette même opposition entre l'appel à la force intérieure spirituelle, et le domptage, l'asservissement, de la force physique matérielle par les éléments plus évolués et plus subtils — tout comme le frêle et intelligent cornac dirige et utilise avec son *ankusha*, paternellement mais efficacement, l'énorme masse de force représentée par le pachyderme. On peut s'étonner de ce que l'éléphant ait ici une valeur symbolique différente de celle qu'il a dans l'anatomie de Ganesha lui-même, mais c'est une contradiction apparente du même genre que celle qui nous fait appeler Jésus-Christ à la fois l'Agneau et le bon Berger.

Le croc à éléphant est aussi un des attributs d'Indra, en qui Shrî Aurobindo voit la puissance mentale illuminée, débarrassée des limites et des obscurcissements de la conscience nerveuse. Et Indra est généralement monté sur le grand éléphant sacré Airâvata, symbole de la puis-

(2) Au moment même — ce qui est caractéristique — de la « plongée » dans la vie spirituelle.

(3) C'est probablement un symbole analogue qui le fait parfois représenter avec un œil fermé et un œil ouvert.

sance non encore illuminée, qui a été conquise et domptée.

Ganesha, appel à la force spirituelle, est tout naturellement considéré par les hindous comme le Guide pouvant en toutes circonstances à la fois leur servir d'exemple et les conduire vers leur but, même lorsqu'ils se consacrent à l'adoration d'autres aspects du Divin. C'est pourquoi il accompagne souvent sur leurs autels les dieux d'un rang hiérarchique supérieur au sien, et c'est pourquoi on l'invoque si souvent, qu'il s'agisse d'écrire un livre (4), de construire une maison, d'entreprendre un voyage, ou de faire n'importe quel acte, important ou secondaire Son image est au-dessus de la porte d'entrée des maisons, des magasins et des banques ; son nom figure en tête des lettres personnelles ou commerciales, et il n'y a guère de carrefour où l'on ne voie une pierre grossièrement sculptée destinée à le figurer.

Pour les hindous d'aujourd'hui comme pour ceux d'il y a dix ou vingt siècles, Ganesha est un être vivant, familier, avec lequel ils s'entretiennent, discutent, et même au besoin se disputent. Ils n'hésitent pas à lui appliquer l'épithète de Heramba, le buffle, lorsqu'il n'exauce pas assez vite leurs prières. Comme le dit Shrî Aurobindo, le plus grand interprète actuel de l'âme de l'Inde, si « les abstractions nous donnent la conception pure des vérités de Dieu, les images nous donnent leur réalité vivante ». Les hindous savent d'ailleurs aussi que ces images ne sont que des images, et ils ne commettent pas l'erreur de les confondre avec le Divin qu'elles représentent. Lors des grandes fêtes de septembre en l'honneur de Ganesha, la foule, après avoir prodigué à ce symbole les marques de l'adoration la plus délirante, va pieusement et en grande pompe le jeter à la mer ou dans un fleuve ou un étang sacré, puisqu'il a terminé son rôle.

---

(4) Le fait que tous les livres, quel qu'en soit le sujet, commencent par une invocation à Ganesha, l'a souvent fait prendre, en particulier par nos orientalistes, pour le dieu des lettres, ce qui est la fonction de Sarasvatî. Instructive à cet égard est la légende selon laquelle Ganesha se serait arraché la défense qui lui manque pour écrire le Mahâbhârata sous la dictée de l'auteur, car elle montre de la façon la plus explicite que Vyâsa ne s'était pas placé sous l'inspiration de Ganesha, mais lui avait demandé sa protection pour pouvoir, soit rédiger, soit conserver l'œuvre qu'il composait. Cette légende ne semble pas avoir d'autre valeur symbolique pour l'étude de Ganesha lui-même.

Différent en cela de Kâlî, Ganesha conduit paternellement, avec douceur et patience, ceux qui se confient à lui ; il n'exige pas de sacrifices douloureux, mais aide l'homme à mûrir peu à peu et lui montre à chaque pas le nouvel effort qu'il est devenu capable d'accomplir. Il cherche à sublimer plutôt qu'à détruire les passions humaines ; son attitude envers le « rat » raisonneur et machiavélique et le « serpent » menaçant en est un exemple ; au lieu de les tuer, il les utilise comme supports. Il est à remarquer que le rat est souvent figuré la tête levée vers Ganesha et la bouche ouverte, comme pour réclamer de la « nourriture ».

Si l'homme se dérobe, Ganesha n'intervient pas avec violence pour contraindre le paresseux ou le récalcitrant, mais se retire simplement jusqu'au jour où ses indications auront été comprises et obéies. Il semble aider l'homme surtout pendant la vie terrestre, et lors des cérémonies funéraires on ne l'invoque jamais ; c'est Yama, seigneur et dieu de la mort, qui continue son œuvre et dirige alors l'évolution de l'âme.

Comme toutes les divinités hindoues, Ganesha ne représente que l'un des innombrables aspects de Dieu, mais par là même il est aussi en essence, pour l'adorateur, à la fois Dieu dans Son ensemble et dans chacun de Ses autres aspects. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de lui voir appliquer, dans les Litanies qui lui sont adressées, les noms particuliers de beaucoup d'autres « dieux ». Cette confusion, ou plutôt cette assimilation, est dans son cas favorisée par le fait que Ganesha est aussi une des épithètes de Shiva et que souvent l'on ne sait pas au juste auquel des deux la prière est spécifiquement adressée. C'est ainsi que le Ganesha-Stava du *rishi* Pranita proclame : Tu es le Dieu suprême (Paresha), le Seigneur des dieux (Suresha), la Cause du monde (Jagatkârana), Tu es pareil au Brahman suprême (Parabrahmarûpa), etc.

S'il fallait faire un rapprochement avec des conceptions chrétiennes, c'est probablement avec certains anges, et en particulier avec l'ange gardien des catholiques, que l'on trouverait les plus grandes ressemblances.

Comme les anges, Ganesha ne fait pas partie des plus hautes conceptions, même trinitaires, de la Divinité ; il

en est une création (5). Comme eux, on se le représente symboliquement avec un corps anthropomorphe « amélioré » par l'addition d'attributs animaux ; tête d'éléphant chez l'un, ailes d'oiseau chez les autres, et « coloré » d'une manière différente de celle des hommes (6). Il n'est pas jusqu'à la ventripotence de Ganesha, indication de l'inutilité, ou plutôt de la non-utilisation des forces physiques du corps, qui ne trouve son parallèle dans les anges parfois figurés seulement par une tête ailée, et auxquels les théologiens catholiques n'accordent pas de corps, même subtil. Et de même que l'on appelle Ganesha Pulliyâr, le jeune homme, les anges sont généralement représentés avec un visage d'enfant ou d'adolescent. La lyre des anges enfin a le même but que le chapelet de Ganesha et leur palme, symbole du triomphe des forces spirituelles sur les forces antagonistes, n'est pas sans quelque parenté avec l'*ankusha*.

Comme l'ange gardien, Ganesha remplit pour chaque homme un rôle individuel beaucoup plus qu'il ne joue un rôle cosmique. Il guide l'homme paternellement et le protège en face des obstacles, et même, dans une conception exotérique, en face des difficultés matérielles de tous ordres. Bien qu'il ne soit que fort rarement l'objet d'une religion autonome, il joue un rôle important dans le culte de Dieu. De même que l'iconographie chrétienne représente peu souvent les anges seuls, mais leur fait accompagner Dieu, la Sainte Vierge, Jésus-Christ, les grands saints, la religion hindoue consacre à Ganesha peu de temples particuliers, mais le fait accompagner les autres divinités sur leurs propres autels. Il développe en nous la tendance à la prière et à l'adoration et nous y fait prendre plus grande confiance que dans toute autre tentative, et à ce titre il est lui-même l'objet de prières. Son attitude de dévotion envers ses parents n'est pas sans nous rappeler les chœurs de louanges dont les anges encensent l'Eternel. Et la familiarité que l'on peut se

(5) Parfois cependant, comme dans le Padma Purâna, il est rangé avec les grands dieux, Shiva, Surya, Vishnou et Shakti. Et le fait que Shiva fait partie de la liste prouve que Ganesha y figure à titre personnel.

(6) Pour les anges, l'iconographie chrétienne attribue plus souvent les couleurs symboliques (blanc en Occident, bleu en Orient) aux vêtements qu'au corps lui-même, qui n'est d'ailleurs généralement pas découvert.

permettre avec lui rejoint bien un peu les conversations qu'ont les enfants catholiques avec leur ange gardien.

Evidemment ce qui précède n'a que la valeur d'une comparaison et il serait facile de dresser une longue liste de différences. Comme le faisait observer avec humour Shrî Râmakrishna, lorsqu'on dit qu'un homme est un vrai tigre, cela ne signifie pas qu'il ait des crocs et des griffes. Mais ce rapprochement montre que Ganesha d'une part, l'ange gardien d'autre part, correspondent à la fois à une aspiration profonde et réelle de l'âme humaine et à une certaine force spirituelle et divine que « l'œil ne peut pas voir, ni la parole atteindre », mais dont nous pouvons nous approcher grâce à des symboles qui varient selon notre formation et notre milieu.

Jean HERBERT.

GABRIEL BERTIN

et

« SUPPLICES DE LA NUIT »

Il en est qui, pour échapper à l'isolement grandissant de l'homme, prétendent revenir à l'universel en sacrifiant la civilisation à la nature, à la vigueur énorme d'un monde en mouvement. Ils sont presque toujours impitoyablement chassés d'eux-mêmes et de l'humain par l'apprentissage panique, l'exubérance primitive, cette grandeur, cette sauvagerie, ce regain des prodiges auxquels voici qu'ils sont en proie...

Que l'on songe, au contraire, à l'artiste dans la Cité, là où les arts épanouis triomphent du temps, trouvent leur climat, et créent celui de leur durée. L'artiste est à côté de l'homme qui devrait être l'en-avant de la création, le médiateur par excellence enntre la création et l'éternel ; et l'artiste découvre le citadin, ce porteur d'œillères, ce prisonnier des noirs intérieurs, des rues sans horizon qui étouffent la transparence aérienne, la magie, l'unité du ciel ; puis en face d'un homme engagé, à l'égal d'une civilisation qui a trahi, dans un las

quotidien tissé de gestes négligeables, l'artiste, par sa présence seule, appelle déjà une renaissance de l'être profond : dans ce long déliement des corps, des choses et des âmes, il prépare un ordre nouveau, un regroupement qui s'anime dans le grand souffle universel.

Parmi ceux qui ont tenté de se rapprocher de cette figure idéale on doit compter Gabriel Bertin. Rappelons à propos de son œuvre cette pensée de Schopenhauer : « Il est véritablement incroyable combien insignifiante et dénuée d'intérêt, vue du dehors, et combien sourde et mystérieuse à l'intérieur, s'écoule la vie de la plupart des hommes. Elle n'est qu'aspirations impuissantes, marche hésitante d'un homme qui rêve à travers les âges de la vie, jusqu'à la mort avec un cortège de pensées triviales ». De là, la recherche de l'homme réel, de là « *Ce qui pouvait être* » avec le double aspect de Johannès : un être magnétique, inconnu, nourri de mystère et de solitude, envoûté par son intention ; et, à côté de lui, malgré le même feu, un être qui ne veut ou ne peut s'avouer, comme dépouillé de lui-même, médiocre par oubli de soi. De là, « *Les Sœurs Siamoises* », autre « illumination psychologique traduite en gestes et en mouvements » de ce dédoublement de la personnalité qui amène, à chaque instant, d'impressionnants contrastes entre notre pensée intime et notre pensée avouée, entre nos paroles et nos actes, qui montrent mal, vraiment si mal, ce que nous sommes...

De là surtout une lucidité essentielle : implacable quand il le faut, elle serait, avec Johannès, comme humainement désespérée s'il n'y avait l'autre face des choses, celle dont on approche par la volonté, la plus tenace, d'être équilibré en soi-même. L'apparence est-elle une éternelle duperie ? Tout ce qu'il faut savoir c'est creuser par-dessous, puisque au-dessous se trouve au lieu d'un bloc informe la vérité que l'on étouffe, l'intention qui exalte, ou celle qui ronge et corrompt. L'intention ? Elle est presque l'âme, elle est beaucoup plus qu'un parfum. Pour autrui comme pour soi-même, il faut, dès qu'elle le mérite, lui offrir ses chances : le possible. Ce qui conduit à l'autre pôle d'une vie, à l'autre pôle de cette œuvre, car, pour une fois vie et œuvre établissent entre elles un miracle de concordances, à un besoin vital de sincérité, de *réel* dans le multiforme. Quelques lignes de Katherine Mansfield le précisent admirablement : « Je veux entrer dans le monde extérieur, en faire partie, vivre avec lui, apprendre de lui,

perdre tout ce qui est superficiel et acquis en moi, et devenir un être humain conscient et simple. Je veux en me comprenant moi-même comprendre les autres. Je veux être tout ce que je suis capable de devenir ». N'est-ce pas le plus clair et le plus humain des programmes ? Il nous donne le champ d'une œuvre. Et l'acuité de la vision s'en va au-delà des rencontres, du contact sensible et de l'anecdote. Jusqu'à ce que l'éternité affleure sous le quotidien, laissant deviner la substance d'un univers empli de forces sans repos...

L'art de Gabriel Bertin est d'ailleurs si près de lui-même qu'il faut le suivre dans la ville où il conçoit, modeste, très net, l'existence comme une dignité qui se mérite à chaque instant. Il conserve en lui-même un espace intérieur, un royaume de liberté où, à l'occasion, il pourrait se définir, et se regrouper pour une autre étape. Il n'a jamais voulu que participer de son mieux à la vie de ce qui l'entoure, à celle qui l'a traversé ou le traverse, qui a besoin de lui et qu'il exprime, rapports informulés, et échanges perpétuels.

Il vit volontiers au café, dans la rue, sur la place, près des jardins et des vieux murs, parmi les pierres noires, ou sous les hautes cheminées qui régentent et menacent l'homme.

Chaque jour, au sein d'une « interminable légion d'inadaptés, de grotesques soumis et révoltés à la fois qui continuent à vivre leur rêve sous le couvert d'une existence pratique », Gabriel Bertin observe l'homme, qui souvent reste écartelé entre ce qu'il devrait être et ce que les ans ou la société font de lui.

Cet exercice perpétuel de l'attention, *cette pensée de l'œil*, n'ont pas seulement affiné une intelligence, ils ont élevé l'artiste, l'homme des correspondances sensibles... Cela sans que Gabriel Bertin ait jamais eu à se défendre contre ce que Giovanni Pascoli appelait « l'erreur de l'indéterminé ». Il est passionnément sincère. Il épie et il enregistre ce que nul n'empêchera plus. Il est le plus souvent dans l'être observé, dans la chose, le témoin intérieur qu'on ne trompe pas ; et les détails déterminés forment un tout, un réalisme savoureux, une pensée concrète où le monde intérieur, soudain, est pleine chair. (Comme le disent les Vedas : « Ce que l'homme pense, il le devient ».)

Sa présence contenue ajoute au réel, à ce réel où chacun ne reconnaissait que la partie la plus apparente de

lui-même, une netteté dépouillée qui mène à l'accomplissement des êtres, à cet accomplissement, but de la tragédie humaine qui témoignera pour chacun de ses profondeurs et de son mystère au dynamisme de la vie ; cependant, les fatalités agissent, et sont surprises en cette *fin* qui rend à l'homme, parfois par la plus insultante moquerie du sort, son poids certain, mortel, d'absurdité, de chair et d'ombres...

Son style, beaucoup plus direct qu'il ne semble, transmet spontanément l'impression vécue, illuminatrice. S'il est celui des concordances aussi certaines qu'imprévues, de la connaissance et de l'expression, et porte en sa fidélité absolue au *réel* la résonance singulière de la vie, cette « affirmation passionnée » ; si par dessous l'effacement des êtres, l'insignifiance des masques, il découvre si bien les instinctives consciences et la figure vraie des hommes, leur identité fondamentale — ou leur fantastique intérieur — autant qu'à lui-même il le doit à sa religion de la langue, il le doit aux mots.

Les mots... Qui les aime mieux que Gabriel Bertin ? qui sait mieux que lui ce qu'ils suggèrent, ce qu'ils fondent par leur sonorité, leur intensité, leur poids et leur forme ? leur valeur concrète et poignante ?

***

Mais voici « *Supplices de la nuit* » (1), quatre récits de Gabriel Bertin. Le premier d'entre eux, dont l'ouvrage porte le titre, les place sous le signe de l'obscur, de l'angoisse, de la solitude irrémissible de la nuit ; et le dernier, pourtant, apporte une fraîche lumière... Par leurs personnages, un enfant qui renferme au plus profond de lui l'horreur étrange de son rêve ; un chômeur qui succombe au plus stérile désespoir ; un Juliaume qui meurt victime, dans l'envers du décor, du diabolisme du théâtre — ou du diabolisme de la vie —, un chanteur solitaire, désireux cependant d'être après tant d'oubli encore et encore applaudi ; une vieille fille qui vit bien moins dans le réel que dans un rêve trouble, ces récits, *Supplices de la Nuit, Moi, Chabaud, Peau-de-Diable, Les Confidences de Mlle Souris-Bougie,* ont bien ce trait commun d'exprimer chacun une possession, une solitude, et une part de leur mystère. Par leur pessimisme et leur clairvoyance, leur expressif dépouillement, leur musique intérieure, dont la douceur, la force et le

(1) (Jean Vigneau, édit.).

prolongement forment le plus précieux de la manière d'un artiste, ils correspondent à un souci vital, à une vision même, ils reçoivent des choses leurs détails, leurs effluves, leur sens, leur poésie, et, de l'ensemble une clarté.

Supplices de la Nuit, c'est le terrible rêve d'un enfant. Un rêve, dira-t-on, faut-il se soucier d'un rêve ? Eh ! reprenons notre Racine... Dans la journée, un enfant traverse une place. Il sait qu'en cette place on exécutait les condamnés. En reste-t-il des signes ? En les cherchant, il aperçoit la roulotte d'un magicien. Le clou de la représentation annoncée ? C'est le décapité vivant. Les choses sont marquées, les choses se souviennent... On croit deviner ce qui suit : en réalité, l'art de Gabriel Bertin est de faire d'un rêve qui pouvait être fort banal le plus beau témoignage d'une sensibilité d'artiste. L'émotion est accueillie par tous les sens. Mais le rêve est révélateur du contenu psychique du réel. Il est un moyen pur de cerner la réalité jusqu'à ce qu'au-delà de ses apparences elle avoue ce qu'elle est, vraiment, ou en puissance. Provoqué par tous les « on-dit », l'envoûtement des lieux, des signes épars entrevus, de la baraque et de l'annonce du magicien, par le passage des ténèbres, par l'angoisse dans le sommeil, c'est une double impression d'attraction et d'horreur que le rêve est chargé de porter à son absolu. Il y a eu d'ailleurs l'appel à l'imagination, avec celui du spectacle, et avec la révolte moins bien définie de l'instinct. Et le rêve projette deux illustrations significatives de la cruauté de la vie des hommes, de leur plaisir sauvage ou de leur crainte. Ainsi il est une réponse à l'attraction autant qu'à l'horreur ressentie. Il donne à l'inconnu son plus terrible poids de sang mais l'accorde à la vie des hommes qui glissent son savoir jusqu'où... Le rêve, découvreur de la réalité, de son sens, dans une solitude enfantine ? Il en est surtout le confesseur... Il s'ajoute au réel en son absolu de logique, mais le réel se peint en lui.

« *Moi, Chabaud* », quelques jours de la vie d'un chômeur peut-être volontaire, c'est le récit terriblement lucide d'une décomposition, d'un démantèlement intérieur. Le chômage a créé deux mondes : celui du plus grand nombre (on y agit, on s'y débat plutôt, sans laisser trop de temps à la conscience et à la bonté), celui du chômeur (il n'agit plus, mais il se tue à contempler sa déchéance). Les personnes qu'il a connues sont toutes de *l'autre côté.* C'est suffisant pour qu'il s'imagine qu'elles

échappent à sa vie intime. Et avec elles ce qui est perdu, hors maintenant de la misère quotidienne, apparaît grand. Or, c'est tout ce qui compte : il garde, seule, une faim sans merci... Dans son existence remise en question, l'incertain, mort lente, s'installe. De renonciation en renonciation, il commence à perdre sa figure humaine, c'est un moribond qui sent fuir son âme... L'histoire de Chabaud, c'est littéralement l'étude d'une mort, analysée minutieusement. Deux fatalités accablent Chabaud, et se conjuguent contre lui : celle de la ville et celle des hommes, qui pèse sur tous, indistinctement, et qui est aussi bien dans l'aveugle sottise que dans la faiblesse apparemment sacrée de l'égoïsme ; et le pire qui est en lui et qui vient à la fois de ses manques, de sa passivité extérieure et intérieure, comme de cette intelligence affolée qui tourne de plus en plus vite dans le vide... Malheur à l'être sans fierté, sans ardeur, sans force ; malheur surtout à celui dont la vie est séparée des autres vies et qui ne peut plus les rejoindre, (et cela dépasse Chabaud, le chômeur) ; malheur à qui, abandonné de tous s'abandonne lui-même, et dont l'intelligence aiguë s'écoule comme un sang précieux hors de la vie qui s'accroît et qui monte... Quand tout ce qui subsiste d'un homme est une lucidité de plus en plus aiguisée, effrayante, la situation de cet homme n'est pas seulement intolérable, elle est mortelle. *Moi, Chabaud,* met l'accent sur la réaction inutile de qui n'est plus capable d'entreprendre et de s'unir de tout son élan à la vie, sur une réaction qui accélère le désarroi de celui qui enregistre tout comme s'il s'agissait d'un autre...

« *Peau-de-Diable* », c'est l'aventure d'abord goguenarde, puis intensément pathétique de Juliaume Coliot, cet autre chômeur qui trouve un emploi — quel emploi — chez Barbarino, phénomène vocal, costumier du théâtre. La boutique étant toujours déserte, Barbarino demeure dans son appartement, et il y chante ses derniers succès. Juliaume Coliot, seul parmi les costumes et, de plus en plus envoûté par eux, s'habitue à n'être qu'une incarnation muette de l'Opéra. « Cette complaisance en soi, ce dédoublement suspect d'un désir, l'entraînent vers cette machinerie mystérieuse du théâtre que d'aucuns esprits bien pensants identifient à l'enfer. Aussi le costume le plus séduisant pour Juliaume était-il celui de Méphisto qui représentait tous les autres en essence et dont la mince pelure rouge épousait étroitement la forme de son corps... »

Juliaume, à présent, était diable. « A cause de la prédilection qu'il avait conçue pour le personnage de Méphisto », il trahit le dogme du théâtre, il n'obéit plus qu'à un costume : tout le reste, et d'abord ce qu'il avait signifié lui-même, est aboli ; le costume de Méphisto ne le quittera plus... Car « le costume représente celui que nous voudrions être et que nous finissons par devenir ». Quel accord avec les Védas ! Le costume du diable tient donc lieu de peau à Juliaume. Et, n'étant plus semblable aux autres, étant lucide infiniment, il meurt dans une maison de fous...

Que faut-il penser de ce fantastique sinon que le théâtre (ou l'envers du théâtre) engendre chez ceux qui s'abandonnent à lui, comme une seconde nature, sinon que, selon le mot de Valéry, « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau » ; sinon enfin qu'un homme qui s'est naïvement trouvé, qui est différent de la masse, est perdu lorsqu'en retournant vers cette masse il n'a pas les moyens de s'imposer à elle dans son rôle : ce qui aurait pu le servir l'écrase, alors qu'il est lui-même à la différence de tous et qu'il meurt de s être trouvé.

En vérité ce fantastique porte la marque de la vie, du diabolisme de la vie, qu'il rend tangible, et dont il est la grande image ; il appartient autant à une sensibilité particulièrement subtile et consciente en ses manifestations spontanées les plus vives qu'à la sensibilité d'une intelligence que l'on peut dire musicale ; à l'écart des chemins longtemps parcourus, maintenant stériles, il éclaire les plus intelligents symboles, il redonne à nos sens, à notre corps, à notre cœur, quelque chose de la connaissance première, et de l'intuition qu'il fleurit.

« *Les Confidences de Mlle Souris-Bougie* », toutes parsemées de ces aphorismes qui ont fait dire du français qu'il est « une langue morale », sont vivement malicieuses. Et quel fond de mélancolie ! Malgré les contacts obligatoires, quotidiens, une solitude ne communique avec les autres solitudes que par les souvenirs, l'imagination, les portraits qui disent si visiblement sa hantise humaine, que par le théâtre personnel où l'impromptu qui semble un jeu assurerait la vengeance du meneur de jeu sans la réalité qu'on n'envoûte plus. Une solitude aux aguets ne « prend plus de rendez-vous qu'avec les choses » ; et elle les juge d'autant plus rassurantes et familières qu'elle se réfugie davantage en elles. Ailleurs, le monde est clos, étrangement, cependant que « le bou-

levard est de nouveau livré à son joli silence, à sa tranquille naïveté » et annonce un plan lumineux, un signe futur d'espérance.

Après plus d'un propos qui garde en sa malice le reflet d'une âme tout bas attristée, la fin des « Confidences » est traversée par une bouleversante tendresse. Mlle Souris-Bougie parle de sa mère, une « petite fille retrouvée » qu'elle prend sous sa protection en ses actes, en son amour, en elle-même, puisque une ancienne photographie a rendu à la mère un renouveau d'aube enfantine. Les « Confidences » y gagnent une âme renaissante, si pure, si profonde, qu'en face de Mlle Souris-Bougie qui s'en va vers le calme on se sent changé, et pénétré par une rosée matinale. Ce rayonnement du chant intérieur dans la prose, dans une prose où dominait tantôt quelque « esprit-chat », un art de feindre quelquefois et toujours de se mettre hors d'atteinte ; cette musique d'une ombre, bien faite pour enchanter une vérité qui apparaîtra sage et étincelante aux modulations de l'instant, cette conclusion de « *Supplices de la Nuit* » devrait appeler sur l'ouvrage une attention particulière. La richesse du livre dépend, on le sent bien, de richesses plus grandes. Mais n'est-il pas réellement issu d'un classicisme fondamental, qui est une éthique et un art de vivre ? Et n'y a-t-il pas là, à côté d'un regard, d'une sagacité, une mélancolie qui pacifie la dureté de la lumière quotidienne pour laisser entrevoir que la grande aube et sa douceur sont moins lointaines, si nous désirons leur fraîcheur ? S'il y a toujours au départ une situation qui appartenait à tous, par le rêve, l'angoisse, le fantastique, la tendresse, et dans le chant de ce qui est perdu, des solitudes de la ville, chaque personnage arrive *à l'instant de la vérité*. Dans ces pages, un témoin vivant, parmi des âmes possédées et déjà plus qu'à demi-mortes, un témoin qui n'a jamais condamné sans appel, croit la résurrection possible. Détournez-vous du désespoir (ou il n'est pas une solution ou il est une solution humaine aussi absurde que les autres) : gardez-vous de l'indifférence : c'est ce que demande un artiste qui place dans la vérité, la sensibilité, la maîtrise, le salut des âmes *vivantes*...

Léon DEREY.

LANGAGE ET POESIE (II)

J'avais, dans une note précédente (1), évoqué le fossé séparant la langue écrite du langage parlé, fossé qui vicie d'une façon presque irrémédiable l'expression poétique française. Mais, ce faisant, je n'avais visé qu'un seul aspect du problème poétique, celui qui découle du vocabulaire et de la construction syntaxique. Une autre face de la question, aussi importante, sinon plus, je l'avais située en quelques mots dans ma conclusion. Il s'agit du *nombre*, tant au regard du système vertébral que tout poème suppose et en l'absence duquel il n'est que balbutiement informe, qu'au regard du système musical dont son déroulement ne peut se passer. Si le mot et la phrase sont la chair du poème, sa forme immédiatement sensible, le *nombre* en est à la fois l'ossature sans laquelle il ne peut tenir d'aplomb et l'influx nerveux qui l'anime et lui permet d'irradier sa puissance interne.

***

Chercher — je l'ai dit en d'autres termes mais je tiens à le répéter — l'essentiel du poème, ses harmoniques profondes dans la seule inspiration et dans une traduction purement verbale de celle-ci en spéculant sur le choix des images, leur beauté, leur caractère étrange et nouveau est, à mon avis, une erreur. D'un motif considéré à priori comme poétique ne saurait nécessairement naître un poème. C'est évident. Même si le motif donne lieu à des variations originales. Par contre l'art peut faire jaillir des feux d'une pierre dès l'abord rejetée parce qu'enrobée d'une gangue due aux sédiments du temps ou parce que ternie par des contacts trop communs.

Dans un poème, l'arrangement des mots, le choix de leur sonorité, le déroulement des longues et des brèves, en un mot l'harmonie parlée, concourent à provoquer tout naturellement chez l'auditeur un sentiment musical. Loin de moi la pensée de me référer aux règles d'une prosodie qui ne fut qu'un moment de la langue ; mais au delà d'un désordre verbal qui ne veut trouver sa jus-

---

(1) Cahiers du Sud. Octobre 1943.

tification qu'en lui-même, il existe le domaine éternel de l'harmonie, encore que cette dernière puisse se traduire d'une façon contingente et historique.

Paul Valéry écrivait récemment : « ...la quantité de poètes qui travaillent en sourds est vraiment extraordinaire ». Il conviendrait de dire pourquoi et à la suite de quelle dégradation nous en sommes là. Pour Platon « mousikhè » signifiait à la fois musique et poésie proprement dite. Le terme ne possédait pas deux acceptions, car chez les Grecs il y avait vraiment synthèse dans la création poétique, en ce sens que la mélodie et la composition verbale naissaient ensemble. L'œuvre achevée ne faisait qu'un. La gravité et la majesté des spondées, le pathétique des dactyles, l'énergie pleine de dignité de l'anapeste, la passion contenue de l'élégie conjuguant l'emploi des iambes et des trochées, appelaient naturellement l'infiux mélodique qui donnait au poème sa vie propre et lui permettait de jouer son rôle de messager.

Cette discipline hellénique transmise par les mille canaux de la culture populaire beaucoup plus que par un enseignement systématique commanda tout l'effort de nos poètes français de langue d'oc et de langue d'oïl jusqu'à la fin du XIV[e] siècle. La plupart des troubadours furent des mélodistes composant synthétiquement la phrase chantée ; le motif musical et le verbe étant sur le champ maîtrisés et conjugués. La majeure partie des trouvères (Gautier d'Epinal, Blondel de Nesle, Guy de Coucy, Colin Muset, etc...) composèrent de la même façon. Les chansons des uns et des autres appartiennent toutes au genre du « lied strophique » où le courant mélodique agit intimement sur la structure verbale, en suivant la disposition des rimes et la cadence des mots. Il se clôt à la fin de la strophe et reste ouvert lorsque la phrase musicale se répète à l'intérieur. Sirventes, cansons, virelais sont exactement dans la tradition du poème grec dit logaèdique.

***

Vers le XV[e] siècle le divorce entre musique et poésie apparaît. Au XVI[e] siècle il est consommé. Nous pouvons en discerner deux causes générales. La première réside dans le développement de la musique instrumentale, les

recherches polyphoniques (rappelons que le chœur des tragédies antiques était homophone) qui vont aboutir plus tard au triomphe de la symphonie. La seconde est due à l'influence des humanistes de la Renaissance. Le retour aux textes conduit sinon à une imitation servile des anciens, du moins à une langue enrichie de mots savants, construits directement du grec, à des mots que le langage parlé n'a pas encore pu assimiler. En même temps l'Ordonnance de Villers-Cotteret officialisant le français rendait nécessaire cette rigueur syntaxique à laquelle les poètes de la Pléiade rompant avec la tradition lyrique antérieure allaient s'efforcer d'obéir étroitement. Le chanteur des rues et des champs s'efface alors devant le versificateur de Cour et de Sorbonne.

***

Au cours des siècles qui suivent, on assiste, d'une école à l'autre à la tentative désespérée des poètes d'inclure dans leurs œuvres une musicalité qui les fuit. Tantôt c'est dans le rythme, l'allitération et la rime qu'ils cherchent une musique sous-jacente. Le rythme binaire qu'ils cultivent particulièrement donne à leurs œuvres un style hésychastique, égal et ample (période classique). Tantôt c'est dans le coloris et les coups de cymbales (romantiques), dans l'exotisme (parnassiens), dans l'intimisme et le monologue (symbolistes) qu'ils cherchent l'élément vital du poème ; la forme demeurant pour eux un problème secondaire, un costume qu'on abandonne et qu'on reprend sans y attacher autrement d'importance.

Il ne restait bientôt plus que les mots nus, ces atomes dont on espérait par des combinaisons audacieuses — le hasard est parfois généreux — extraire l'âme même de cette poésie qui se cherchait et ne se trouvait point.

Mais Apollinaire vint... Et il vint juste à la veille du moment où le surréalisme menant l'expérience à son terme, tentait de faire du langage poétique le reflet vacillant des constructions oniriques. Expérience décevante pour les uns, enrichissante pour les autres. Enrichissante, car elle permet, enfin, de poser avec sincérité le problème de la forme. De bons esprits le soutenaient, encore que leur opinion ait été malmenée par de nombreux poètes : un poème ne se dit pas comme on parle. Il exige des registres différents. Il y a dans la diction des vers un mode propre au sujet. L'épopée et ses dérivés récla-

ment cette sorte de récitatif qu'on peut sans erreur rattacher au chœur antique. D'autres poèmes doivent indiquer l'intonation (mais de nos jours assourdie et moins ouverte) réservée aux hymnes delphiques. Quel que soit le poème, il est nécessaire que sa structure permette de poser l'accent au bon endroit, de donner au tonique l'appui d'un mot essentiel et, au grave terminal, l'accord d'une image ou d'une pensée concluante.

Certes, il est trop tôt pour esquisser la théorie d'un effort encore mal affirmé. Autour de nous il y a surtout des décombres. Rien ne peut se faire sans le temps. Mais il n'est pas inutile de tracer un premier vecteur. Cette direction n'est ni dans le sens de l'oraison jaculatoire, ni dans le sens de l'éloquence ou de la paraphrase philosophique, elle est orientée vers le nombre. Cette orientation seule, permettra de résoudre des problèmes de technique généralement esquivés comme ceux de la diastole et de la systole, je veux dire de l'allongement des brèves et des diphtongues ou de la contraction des longues, l'étalon de mesure étant ici le langage parlé. C'est cette orientation qui liquidera aussi, par l'usage, la question des rimes et des assonnances, de la mesure du vers, du rythme général du poème.

L'oreille d'Apollinaire avait trouvé, instinctivement semble-t-il, la source de l'harmonie d'un poème. En fait, l'auteur d'« Alcools » était un exceptionne carrefour de résonance où les échos affaiblis du lyrisme antérieur s'amplifiaient sur un mode nouveau et en accord avec la sensibilité de l'époque. Quelques-uns des poètes d'aujourd'hui paraissent également être saisis par ce profond sentiment mélodique... au milieu du murmure monocorde de tant d'autres. Je pense que seul leur effort permettra à la poésie française de redevenir une *vivante* réalité. Ce souci du nombre qui hante Desnos (voir sa note à la fin de « Fortunes »), cette oscillation de Queneau entre « L'explication des métaphores » et « Misère de ma vie », la rigueur inapparente d'Aragon sont autant de repères et de promesses. Ils sont les premiers jalons d'un lyrisme français renouvelé, d'un lyrisme qui sent déjà obscurément qu'il ne peut être communicable que par l'appui d'une musicalité essentielle. Celle-ci pénétrant les mots et les chargeant d'un dynamisme intérieur peut seule donner au poème la récompense de la durée.

A. B. D.

LES LIVRES

MEURTRE DANS LA CATHÉDRALE, par *T.-S. Eliot*, traduit et présenté par *Henri Fluchère*. (Les Cahiers du Rhône).

Il est étrange qu'un auteur dramatique prenne pour sujet le problème du martyre et le dogme de la communion des saints. C'est cette audace, à la fois du poète et du catholique, qui donne au « Meurtre dans la Cathédrale » de T.-S. Eliot, malgré la simplicité apparente de son cadre médiéval, une complexité de thèmes et de pensée quelque peu déroutante à première lecture. Les faits historiques, nous les connaissons tous plus ou moins : Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry et Lord Chancelier d'Angleterre, fut assassiné dans sa cathédrale, par les ordres de Henri II, pour avoir opposé à la suprématie temporelle du roi les prérogatives spirituelles de l'Eglise. Episode mineur de l'histoire d'Angleterre, qui n'annonce que de très loin le schisme de Henri VIII. Et, d'autre part, la mort d'un homme, fût-il archevêque, et même un saint, n'est qu'un fait isolé, un accident, qui arrêtera un moment les femmes de la ville sur le chemin du lavoir, fera murmurer aux notables « rendez à César... » et ajoutera un saint au calendrier liturgique.

Veut-on aller plus loin, jusqu'à la « psychologie » de cet homme, jusqu'aux raisons qui motivèrent sa décision héroïque, jusqu'à ses derniers combats intérieurs ? Tel Thomas Becket nous est donné, dans son acceptation lucide d'un martyre volontairement subi, dans sa résistance sereine aux dernières tentations, que personnifient les Quatre Tentateurs. Mais lorsque nous arrivons à la quatrième tentation, la plus subtile, la plus obscure, sur laquelle je reviendrai, il devient évident que le mot « psychologie » sonne creux, peu satisfaisant et ridiculement laïque. Et puis, il y a le chœur, ce chœur des femmes de Cantorbéry qui gémit, tremble, chevrote, hurle, supplie et bénit tour à tour, dans des élans lyriques qui entraînent avec eux la ronde des labeurs humains, les rafales salées venues de la mer et le cri des bêtes sauvages. Est-ce là un simple accompagnement mélodieux au drame de conscience de l'archevêque ? Je ne le crois pas. Je crois que toute la pièce se passe sur le plan mystique que l'Eglise Catholique appelle la Communion des Saints, et que c'est de là qu'elle tire son unité, l'ampleur

de son mouvement dramatique et la substance de sa poésie.

Un martyr, dit Thomas dans son sermon de Noël, n'est pas un accident. Ce n'est pas davantage un homme isolé, qui fait son propre salut pour lui-même. Si, alors qu'il gravit l'échelle mystique dans ce raccourci qui nous est donné avec les apparitions successives des Quatre Tentateurs, il semble s'écarter des autres hommes, refusant tout ce qui fait leurs joies et leurs ambitions, il a, cependant, accroché à ses épaules, le poids de cette immense communauté des fidèles — celle qui parle par la bouche des femmes de Cantorbéry. Tandis qu'il s'élève ainsi, il a sans cesse dans les oreilles ce bourdonnement houleux de coquillage marin qui murmure : « laissez-nous, nous ne savons pas, nous ne voulons pas. Nous avons peur de ces remous sur l'océan de la grâce. Ne faites pas monter le niveau de ces eaux terribles ». Or, ce que vient lui offrir le Quatrième Tentateur, c'est précisément l'isolement, le fascinant isolement tation suprême de tous les saints : celle qui frappe saint Paul d'une telle épouvante qu'elle le fit s'écrier : « Que de l'orgueil, le triomphe et la paix une fois que le bienheureux coup d'épée aura tranché à jamais toutes ces mains boueuses et souillées qui agrippaient sa robe. Tenje sois damné pour mes frères ! » Thomas dit plus simplement :

La dernière tentation est la trahison majeure
Faire ce qui convient pour la mauvaise raison...

Et il fait bon marché de son martyre. Désormais sa volonté est perdue dans celle de Dieu. L'acte s'accomplit, tout humble et tout simple pour le saint, mais immense dans le retentissement qu'il a pour l'humanité chrétienne, rachetée une fois encore — et seul le lyrisme des chœurs des femmes de Cantorbéry peut rendre cet ébranlement de toute la Communion des Saints. C'est une puissante vague qui jette à la face du ciel l'horreur de la mort physique et le rire des vierges folles, le fagot ramassé à la nuit tombante et les bavardages au coin du feu, les superstitions et les dévotions, les pommes des vergers et les grêlons de l'orage, car il n'y a pas de choses insignifiantes sur le plan de la grâce. Et il faut bien, comme le faisait un autre Thomas, Thomas d'Aquin, aller du règne minéral à l'ange, en passant par les roseaux des marécages, les bonds du léopard et la

chair périssable des hommes. Il faut même qu'il y ait jusqu'aux bêtes apocalyptiques dont les formes incertaines et terrifiantes passent avec l'ombre des grandes visions prophétiques glaçant le cœur des fidèles prosternés.

Mais voici que les Quatre Chevaliers assassins parlent, discutent, se justifient. Et les expressions, à dessein vulgaires, de leur logique terre à terre, résonnent bizarrement comme dans un vide qui se serait fait d'un coup. Ils parlent le langage d'un autre monde, celui de la vie matérielle, telle qu'elle est avec ses dures nécessités politiques, et sa cruelle volonté de légiférer pour subsister. C'est la chute sur un autre plan. Cela ne peut être qu'une chute, gravement ironique. Il n'y a pas de passage possible, pas d'escalier dérobé entre le domaine de la grâce et l'arène des intérêts matériels. C'est pourquoi les arguments des chevaliers sont irréfutables. Il n'y a pas de solution possible au conflit entre le spirituel et le temporel. Ce conflit que les chevaliers ne perçoivent que sous ses formes politiques et sociales, a d'ailleurs été bien dépassé au cours du drame par Thomas, dans sa lucide vision d'un monde trop divisé, dont l'unique salut est l'anéantissement en Dieu, et par le Chœur, dans son instinctif plaidoyer pour la pauvre chair souffrante écrasée entre la matière et l'esprit.

La pièce s'achève sur une note d'apaisement : les Chevaliers s'en sont allés, la conscience en repos, avec la satisfaction de la tâche accomplie, et sur l'autre monde, celui de la foi, tombe un peu de cette paix vivifiante qui est le dernier don du martyr à ses frères.

Je ne poserai pas la question de savoir si nous avons là dans *Meurtre dans la Cathédrale* les dogmes catholiques au service de la poésie, ou la poésie au service des dogmes catholiques. Ni même s'il est nécessaire pour apprécier cette pièce d'avoir, je ne dis pas une croyance de catholique, mais un sentiment du catholicisme — ce qui est bien différent. Il me paraît que tous ceux qui demandent au poète l'expression personnelle d'une réalité personnelle à l'écrivain peuvent comprendre et admirer cette œuvre.

Il resterait à parler de l'essentiel, c'est-à-dire de la forme de la poésie d'Eliot, de sa langue, de ses images, du rythme de ses vers — tels que cette langue, ces images et ce rythme sont rendus en français dans la traduc-

tion de Henri Fluchère. La richesse du vocabulaire employé par Eliot, les variations de ses rythmes, tantôt modulations à peine perceptibles et tantôt détentes brusques et précises d'un ressort invisible, la vigueur de certaines expressions due presque entièrement à une impeccable concision : tout était obstacle au traducteur. C'est à lui qu'était réservé un cinquième Tentateur, celui de l'infidélité au texte : glissement furtif et à demi-conscient vers le mot le plus facile, engrenage d'une cadence qui s'éloigne imperceptiblement de celle de l'auteur, demi-fuite devant la brusquerie d'une image trop concrète, sous le couvert ombreux de mots mélodieux et vagues. Ceux qui connaissent le texte anglais peuvent juger du combat et de la victoire que représente chaque vers, et pour ne citer qu'un exemple, goûter tout particulièrement la plainte du Chœur qui précède l'arrivée des Chevaliers — passage où le traducteur, sans rien omettre du texte anglais, a forcé la syntaxe et les sons de notre langue à se ramasser dans le rythme du *Dies Irae* addopté par Eliot. Mais sans même parler de ces joies subtiles réservées aux anglicistes, à tout lecteur est tendu le pur miroir d'une traduction qui n'a laissé échapper ni un reflet de la pensée, ni l'ombre portée d'une métaphore, ni la ride de la plus petite vague lyrique. Nulle buée ou trace de doigts ne viendra ternir ou embrumer sa vision du monde poétique d'Eliot. C'est au seuil de ce monde que je le quitte, bien que tentée (à mon tour !) de refaire avec lui, vers par vers, et mot par mot, la découverte d'un grand poète anglais et d'un traducteur tant soit peu magicien.

Odette DE MOURGUES.

Le Grenier à Sel, par Louis PARROT (Ernest Laffont).

Dans plusieurs études récentes sur le roman, on s'est demandé si toute action ne se ramenait pas, en définitive, à une lutte inégale entre un être faible et isolé d'une part, un milieu puissant et brutal de l'autre. Un roman de mœurs comprendrait, sans le savoir, les éléments d'un roman à thèse sociale. Cependant, il est clair que dans ces conditions le romancier donnerait invariablement une image pessimiste de la vie, car dans la lutte entre l'individu et la Société c'est la Société qui l'emporterait, à moins que l'individu ne vînt à résipiscence. Le signe d'une bonne intrigue serait de se terminer mal, et de ce dénouement tragique l'échafaud de Julien Sorel fournirait le meilleur des symboles. Mais en réalité, la plupart des personnages romanesques continuent à échapper à une pareille fatalité, et s'il existe des fins heureuses ailleurs que dans les romans-feuilletons, c'est que la personne humaine a trop de ressources pour ne pas se dérober aux exigences d'un thème défini. Les héros de roman parviennent à se sauver des conséquences néfastes du déterminisme sociologique quand ils cherchent, par exemple, à se vaincre eux-mêmes plutôt qu'à vaincre leur entourage. C'est la solution que nous propose Louis Parrot.

Les personnages du *Grenier à Sel* sont assez peu nombreux pour qu'on puisse les suivre à loisir. Aigris, mécontents, leurs rancunes ne s'expriment jamais avec violence comme si les horizons paisibles de la Touraine tempéraient leurs sentiments. Cholaine, le principal personnage, a quitté Tours pour chercher la gloire littéraire à Paris, mais après deux ans d'absence, il regagne son pays natal, malade, pauvre, sans renommée. Un de ses amis d'enfance qui appartient à la haute bourgeoisie, l'invite chez lui. En retraversant la Loire, Cholaine jette à l'eau un paquet de vieux vêtements que la mère de cet ami vient de lui donner, et fait une fléchette d'une lettre de recommandation. Il a trop de délicatesse, un sentiment trop vif de son indépendance pour devoir de la reconnaissance aux « bonnes familles ». Ce mépris de Cholaine est à rapprocher des sentiments d'un ancien répétiteur, surnommé la Blatte, qui vit en célibataire à l'hôtel de la Boule Rouge, et occupe ses loisirs à rédiger une histoire de la Basse-Loire. Ce personnage, l'un des plus curieux du livre, éprouve un incurable ressentiment à l'égard de la bourgeoisie tourangelle qui a attendu

qu'il ait les cheveux gris pour reconnaître l'utilité de ses travaux. Au reste, la Blatte et Cholaine ne se sentent guère plus d'affinités avec la modeste clientèle de la Boule Rouge. Ils sont vite écœurés par les Camusse, les Clotilde, qui refusent les gratifications, mais font courir des bruits sur leurs pensionnaires, alimentent les ragots du voisinage.

En réalité, ces mécontents souffrent, dans leur propre pays, d'un dépaysement de solitaires. Pour la Blatte, la solitude est le seul refuge contre les humiliations de la journée. Pour Cholaine, qui vit à l'écart de sa famille, la solitude est un moyen de panser son orgueil blessé. Tous deux font l'expérience de la solitude dans une Société sans joie, sans réconfort véritable, et contre laquelle ils se sentent protégés cependant par leur pauvreté. C'est au fond d'eux-mêmes qu'ils devront découvrir le bonheur de vivre. Aussi leur vie ne consiste-t-elle pas uniquement en une lutte contre leur entourage. Elle est, en premier lieu, conquête de soi. Nous assistons à la victoire de la Blatte sur lui-même, quand il vit porte à porte avec la belle Pauline ; à la victoire de Pauline, par amour de Cholaine. Et lorsque Cholaine enfin, repris peu à peu par le démon de ses ambitions littéraires, apprend que Pauline est enceinte, et se demande s'il ne convient pas d'abandonner Tours pour regagner Paris, Pauline ne le retiendra pas. Son ami la Blatte se garde bien de lui faire de la morale. Il faut que Cholaine prenne une décision seul, dans sa chambre d'hôtel, en face du cours paisible de la Loire. Les influences de l'amitié, de l'amour, de l'atmosphère tourangelle se font alors discrètement sentir. Il restera à Tours auprès de Pauline, et c'est par cette victoire de Cholaine sur lui-même que se termine le livre.

L'un des caractères admirables de ce roman est l'art avec lequel le paysage et les personnages sont fondus ensemble. D'une part, la Loire, la ville, tout le décor puissamment brossé ; de l'autre trois vies solitaires dans le café de la Boule Rouge, quartier du Grenier à Sel. A tout instant, le paysage agit, inspire aux personnages les décisions à prendre. L'Esprit des terres basses et plates de la Loire joue un rôle d'autant plus vivant que, grâce à une transposition poétique hardie, les personnages prennent l'apparence du paysage lui-même. Le ciel de Touraine, qui cache sa passion de ciel tourmenté sous ses nuées indolentes, dépeint admirablement Cholaine. Elle s'élève, cette image, contre l'idée ridicule de

la monotonie de la Basse-Loire, et de la simplicité de ses habitants. La réverbération des nuages dans le fleuve sépare la ville « comme une cicatrice qui n'en finit pas de se refermer », et divise la ville en deux parties inégales ; d'un côté les bas quartiers, les champs borgnes, les baraques de tôles rouillées, de l'autre, les maisons de maître dont les armes ne sont pas encore effacées au-dessus des portes décorées par les élèves de Jean Goujon. On tient ici une image des deux aspects de la société que Cholaine sera appelé à fréquenter. Quant à la Loire sablonneuse qui traverse la plaine monotone, elle n'est autre que Pauline ; « La Loire, c'était Pauline avec sa robe de sable, la courbe molle de son cou sous les arbres de la rive, et le reflet dans ses yeux, les flaques d'eau sur la grève où le soleil couchant ne s'efface jamais ».

Bien que l'action du *Grenier à Sel* ait lieu en Touraine, on n'a pas un seul instant l'impression d'un roman régionaliste, au mauvais sens du mot. L'intérêt ne réside pas dans une description artistique des coiffes paysannes, ou dans un panégyrique des rillettes du pays. Il n'est rien dans ce roman qui rappelle le catalogue poussiéreux d'un musée de province. Par un rapport très serré entre les personnages et la nature, Louis Parrot a réussi le miracle de se débarrasser des détails qui n'auraient donné à son roman qu'un intérêt documentaire. Cependant, ses personnages ne pourraient vivre ailleurs qu'au bord de la Loire, et nous n'arrivons plus à concevoir pour ces terres d'autres caractères que ceux du *Grenier à Sel*. D'une belle province est sortie une œuvre solide d'une inspiration neuve et passionnée. Louis Parrot a su éviter dans son premier roman le défaut auquel nos romanciers, en plaçant leur intrigue en province, ne savent pas toujours échapper, celui de perdre de vue l'intérêt humain par amour du clocher. Au delà des particularités locales ou individuelles, nous touchons à la source mystérieuse des affections humaines et à la force persuasive des paysages que l'amour rend éloquents.

Jacques BÉCHOT.

La valeur humaine du Saint, par *Raymond-Léopold Bruckberger*, dominicain. Les Cahiers du Rhône XVI, août 1943.

J'avais l'habitude — à tort vraisemblablement — de considérer qu'il y avait deux sortes de saints : le brave homme de saint de nos églises de campagne et d'ailleurs, façonné, idéalisé, légèrement figé par une légende trop preste en besogne, et, le grand saint, celui qui brille d'un éclat incomparable et qui toujours remplit nos esprits du bruit de ses hauts faits, tels Saint-Louis, Jeanne d'Arc, Saint-Vincent-de-Paul... pour ne citer que les plus prestigieux de notre France. Si le premier me donnait quelques fois l'occasion de le chercher dans son domaine familier pour le plaisir esthétique d'une iconographie charmante, je dois avouer, humblement, que j'avais peu de contacts avec lui. Pour le second, j'avais à ce point conscience de sa grandissime valeur que j'étais sans voix devant lui. Bref, je considérais que le grand saint était en dehors des règles du temps et de l'espace et que, s'il avait forme humaine, il n'en était pas moins une sorte de phénomène avec qui la conversation ne pouvait s'engager que difficilement. Vous rendez-vous compte de l'état d'esprit d'un bonhomme sur le point d'aller visiter un roi qui serait aussi un saint tout près du cœur de Dieu et un grand capitaine et un grand voyageur et un grand juge... ? Brrr ! la conversation ne serait pas commode. Et pour tout dire le saint m'apparaissait dans sa vérité divine et historique comme un personnage terrible de force et de lumière. Je reconnaissais ma faiblesse, je confessais mes torts et je priais Dieu, moins inhumain que ses saints, de me donner la grâce de comprendre quelque jour. Or, voici que R.-L. Bruckberger vient de nous donner dans un tout petit livre les moyens de réfléchir sur les qualités essentiellement humaines du saint : la pureté, la fermeté, l'honneur, l'héroïsme. Son livre est excellent. Il est facile à lire, ce qui ne gâte rien. Pas de philosophie qui torture l'esprit ; pas de grands mots qui vous viennent prendre à la gorge et ne vous laissent pas le temps de souffler. Le livre est par endroit dur et sévère comme l'épée de justice. R.-L. Bruckberger y donne à l'occasion le fouet. Il en est ainsi notamment lorsqu'il parle du dévot dont la peur du risque et l'étroitesse du calcul font de la religion une pauvre et médiocre comptabilité avec le bon Dieu. Mais le livre est par nom-

bre de côtés, charmant, rempli d'histoires où des saints discutent le plus humainement du monde avec la vie banale, quotidienne.

« Les saints de notre pays, dit-il, sont nés sous nos « climats, ils sont de notre sang et de nos paysages, ils « ont habité nos maisons, prié dans nos églises, marché « sur nos routes. Ils sont de notre éducation. Ils ont eu « les mêmes défauts que nous, ils ont su les prendre, les « corriger sans aliéner cette gentillesse et cette vaillan- « ce, cette grandeur dans l'héroïsme qui sont les qualités « profondes de notre race. »

R.-L. Bruckberger montre que l'esprit de liberté est par essence chrétien. L'esprit chrétien se distingue de celui des pauvres gens qu'on appelle cocassement « la masse des épargnants ». A une certaine religion qui produit le dévot, correspond un « Etat bien pensant ». L'un ne vaut pas plus cher que l'autre. Et notre ami, qui n'aime pas les tièdes et les timides, de conclure en montrant la magnifique leçon qui se dégage de l'humanité du saint, humanité qui, dans la pureté de l'âme et la fermeté de l'esprit, peut redonner aux Français le goût du risque et de l'honneur qui font l'homme grand, non par ses paroles, mais par ses actes.

Henry HARREL-COURTES.

LE MYTHE DE SISYPHE par *Albert Camus* (N. R. F.).

La condition de l'homme est absurde, dit Albert Camus, il y aura toujours entre la conscience et le concret un hiatus que toutes les dialectiques du monde ne pourront franchir. Notre situation fondamentale débouche sur la révolte. Il nous faut vivre l'absurde, vivre notre révolte à chaque moment, ainsi la vie prendra-t-elle du prix. Peu importe donc la « forme » de notre vie, l'important est de sentir sa révolte, dans la suite des présents.

*
* *

Il me semble que tout est faussé dans cette thèse par l'oubli d'un fait essentiel : la temporalité. Il est significatif qu'un Français s'appliquant à la philosophie existentielle soit hypnotisé par l'idée d'instant. De même André Gide, écrivant les *Nourritures Terrestres* sous l'in-

fluence de Nietzsche, avait rendu méconnaissable la doctrine de ce dernier en y introduisant l'« instant pur ». Or il n'y a pas d'instant non lié au précédent ; nous sommes dans le temps, nous *sommes* le temps. Si Camus a bien vu que l'absurdité naît de la présence simultanée du moi et du monde, il ne semble pas avoir saisi que chacun est relatif à l'autre, de fait et de droit (je n'aurais pas conscience de moi si je ne disposais de l'idée du monde auquel je suis lié, dont je suis, — en m'opposant à lui) : ma situation « mondaine » est la source du temps. Je vis bien plus dans l'avenir (et dans le passé) que dans le présent, puisque le monde me *préoccupe* originellement.

Un manque en cet ordre est beaucoup plus grave qu'il ne paraît à première vue. En se représentant le temps comme une suite de « présents », notre auteur supprimait donc en fait le monde, en le négligeant ; et en effet, il nous propose d'agir au hasard pour « épuiser (?) tout (?) ce qui est donné », c'est-à-dire, en réalité, supprimer les projets par l'« indifférence à l'avenir » ; *il a dénoué l'absurdité* ou tout au moins tenté de le faire, car c'est encore une illusion, un itinéraire de fuite *vers la sensation,* le même que prenait Gide, il y a cinquante ans, pimenté par un goût de mort et de finitude (1). Car la conscience, devenue libre de liens avec le passé, peut faire n'importe quoi à n'importe quel moment : elle ne trouve une continuité qu'en mimant une forme quelconque de vie (?). Or changer à tout instant ce comportement, sans aucune continuité relèverait du cabanon. En pratique, cette position aboutirait rapidement à l'élimination de l'imprudent qui a oublié que la loi de l'action est l'efficacité : telle serait la conséquence logique de cette conception de l'instant pur, indépendant de la temporalité, magnifiquement isolé et absurde, « commencement » perpétuel, « indifférent à l'avenir ».

Notre condition est à la fois plus simple et plus tragique : être ou ne pas être, là est la question. Etre, c'est agir dans le temps, faire des projets et tenter de les réaliser (sans espoir). Nous sommes absolument libres, mais seulement si nous assumons, par une claire cons-

---

(1) D'où, d'aillleurs le même paradoxe que dans les *Nourritures :* une sensation en vaut une autre, même « mauvaise » (dans la terminologie courante). Ce qui compte, c'est ce que nous y mettons. Au lieu d' « épuiser le réel », on transporte *tout* dans le sujet — les objets devenant indifférents.

cience, ce qui tend à nous rendre esclaves. L'expérience montre que dans la vie, « on » fait toujours ce que tout le monde fait, à peu de choses près ; tout dépend de la manière dont « on » le fait.

Jean-José MARCHAND.

BRUNO, par *Jean Goudal*. (Edit. Denoël).

Le Diable est très actuel ! Tant il est vrai que certaines périodes critiques polarisent des idées ou des sentiments primitivement épars. Dans son dernier livre, *Bruno* — qui est peut-être davantage un essai psychologique qu'un roman —, Jean Goudal nous propose un cas assez curieux de névrose : la névrose luciférienne. Son héros, si l'on peut s'exprimer ainsi pour qualifier ce garçon de vingt-quatre ans sans caractère, malade certes, mais d'une faiblesse et d'une naïveté qui déconcertent, vit hanté par la psychose du Diable. Et c'est son expérience et sa guérison que l'auteur nous présente.

Sur une action qui peut paraître assez conventionnelle, Jean Goudal a développé le vrai sujet de son livre : le désarroi, la torture même qui peuvent s'emparer d'un être jeune, sans expérience et déjà psychiquement diminué lorsqu'il est hanté par une psychose aussi ténébreuse. Constamment, l'esprit invertébré de Bruno oscillera entre ces deux pôles : son reniement de Dieu et sa soumission au Malin d'une part, et d'autre part la ferveur religieuse la plus naïve, le mépris des biens, le dévouement. Tantôt il se perdra dans les brumes de son drame intérieur — et il en arrivera à contracter avec le Diable, au soir d'une révélation douloureuse, un pacte écrit que seules expliquent (j'allais dire excusent) sa faiblesse pathologique et sa névrose avancée — ; tantôt il s'abandonnera à une certitude profonde et douce, à un détachement évangélique qui exaltent en lui le goût du sacrifice et du renoncement. Parfois le monde lui apparaît corrompu et comme étreint par la main du Diable ; quelques instants plus tard, il voit les hommes bons, tendres et dignes de toutes les compassions (ainsi s'explique cet acte gratuit du mariage avec Béatrice, qui sera d'ailleurs le seul geste créateur qu'il accomplira durant les dix-huit mois de sa maladie). Tel est le dilemme au milieu duquel il se débat douloureusement.

Tel est le sujet du drame, car c'en est un. Le Diable

y tient le premier rôle. Mais n'est-il pas le levain de tous nos actes passionnels ? N'est-ce pas lui l'intelligence, la curiosité scientifique, le désir de conquête, le plaisir, la souffrance, l'Appétit, le bonheur même, au sens terrestre et si courant du terme, tout ce qui en un mot relie nos sens et notre intelligence « mercurienne » à toutes les expressions sensibles ou mystérieuses de cette Terre sur laquelle nous vivons, nous passons ? L'homme à sa naissance ne serait qu'un être aux potentialités uniquement physiques et sensorielles, susceptible seulement de contacts et de réactions physiques, sentimentales ou inframentales avec l'Univers sensible. Il serait ainsi une créature du Diable dans toute la mesure où une subordination totale à la condition humaine implique une dépendance aussi totale à toutes les passions dont l'homme est passible. Et dès lors sa vie n'aurait d'autre but, d'autre sens que de s'arracher de cette gangue par un effort constant et douloureux, pour atteindre à la paix et peut-être à la connaissance. La mort, palier de cette vie nouvelle, devient l'ultime conquête, la mort qu'il faut réussir et gagner, cette mort dont Rilke a dit :

Seigneur, donne à chacun sa propre mort,
Qui soit vraiment issue de cette vie,
Où il trouva l'amour, un sens et sa détresse...

C'est une des qualités du livre de Jean Goudal d'avoir su éclairer ses personnages secondaires non pas à sa propre lumière, mais avec l'optique déformée de son héros. Ainsi, tout l'ouvrage baigne dans une atmosphère de mauvais rêve qui lui donne son unité. Ce qu'on trouve dans ce livre, c'est un grand souci d'honnêteté au sens le plus élevé, un mépris discret mais hautain des vulgarités qu'il révèle, une finesse psychologique parfois saisissante ; ce qu'on voudrait y trouver encore, c'est davantage de chaleur, de vie ardente : ses personnages ne brûlent pas, ils se consumment. Par exemple, on attendait mieux de Bruno, après sa libération, que ce retour bien sage à une vie terne de bourgeois de province, parmi ses carrières et ses bonnes œuvres...

A cet ouvrage ingrat mais attachant (le milieu « côte-d'azur » est remarquablement dépeint), Jean Goudal a accordé ses dons certains et délicats. Sa langue ondoyante, fertile, qui se situe dans la meilleure tradition proustienne, a des retours pleins de finesse. Elle est celle d'un écrivain-né.

Jacques CRESPELLE.

JEAN GIRAUDOUX

La mort de Jean Giraudoux est-elle le signe qu'un certain monde heureux, c'est-à-dire une certaine forme possible du bonheur est morte elle aussi — qui ne renaîtra pas, qui ne pourra pas renaître ? Bonheur dont nous nous sommes irrités, dont nous avons gardé une mauvaise conscience et qui parfois, nous est même apparu comme le masque d'une lâcheté consentie, une apparence, une trame illusoire jetée non seulement sur des corps nus, ainsi que dans le conte d'Andersen, mais encore sur un abîme impossible à reconnaître. On dira toute la mièvrerie de l'œuvre de Giraudoux et tous les germes d'une décadence adorable qu'elle portait en elle. Qu'elle était en train de s'éloigner de nous — ou nous d'elle, restée sur l'autre rive. Elle ne fut peut-être pas assez forte pour supporter le poids d'une responsabilité, susceptible de faire fléchir les épaules les plus dures, et peut-être que Giraudoux est mort écrasé. Il était destiné à vivre dans un monde heureux : cette grâce ne lui sera pas ôtée.

Nous l'avons aimé comme on aime les arabesques du vent dans les arbres, les instants indécis où l'apparence devient la poésie, où la vérité épouse le jeu. Le mot enchanteur vient irrésistiblement aux lèvres. Ramenant le monde à la mesure de l'homme, il changeait la nature en une sorte de jeune fille éternelle dont il était l'unique fiancé. Il nous « ravissait », au sens littéral du terme, parce qu'il ravissait le monde : et si les humains dont il fabriquait l'image n'étaient pas dénués d'une certaine perversité précieuse, les choses du moins, retrouvaient une candeur, se retrouvaient dans un état d'enfance tel, qu'elles en apparaissaient insolites. Le vert chez Giraudoux était si vert et le bleu si bleu qu'ils ne l'étaient plus. Il a ainsi joué avec la guerre, avec la tombe, comme avec la jeunesse et l'amour (comme avec le langage) en un jeu dont la cruauté devenait invisible parce qu'on savait trop qu'il serait le seul vainqueur. Il apprivoisait tout ce qu'il approchait et son art avait quelque chose d'hypnotique. Ses monstres étaient d'exquises sirènes créées, au fond, par besoin de justifier l'homme d'avoir à les charmer. Et, du ciel nuancé d'Ile-de-France, des sous-

bois de Champagne parsemés d'étangs clairs, comme des jaquettes des vieux messieurs monoclés, il faisait surgir les plus séduisantes, parce qu'artificielles, et les plus irréelles créatures que nous ayons connues : Bella, Suzanne, Eglantine, Isabelle, Juliette... leur cortège n'est séparé que par une cloison extrêmement mince et transparente de Viola, de Rosalinde, de Juliette. Giraudoux a créé les seules princesses de légende de notre temps.

Princesses soudain raidies dans leurs péplums, durcies par un irrépressible besoin, lourd comme la fatalité, tendu comme leur corps si mince devenu l'épée du combat, besoin de justice et de vérité : Electre.

Electre. — *Je parle de la lumière.*

Le Mendiant. — *Cela ne va pas te suffire que les visages des menteurs soient éclatants de soleil ? Que les adultères et les assassins se meuvent dans l'azur ? C'est cela le jour. Ce n'est déjà pas mal.*

Electre. — *Non. Je veux que leur visage soit noir en plein midi, leurs mains rouges. C'est cela la lumière. Je veux que leurs yeux soient cariés, leur bouche pestilentielle.*

Il passe une heure où tout homme est maître de surmonter son destin. Il est accordé à chacun une possibilité de se détruire en se dépassant. Savoir reconnaître cette heure et profiter de ce don c'est peut-être l'épreuve imposée à quiconque met sur la balance sa propre grandeur.

Jean TORTEL.

REVUE DES REVUES

Nous sommes heureux de saluer *Le Livre des Lettres* publié par les soins de Robert Laffont et dont le premier numéro contient des textes de qualité. Il faut mettre au premier rang le récit de René Behaine, un chapitre de *Sous le Signe de Kali*, qui doit être le prochain tome de l'*Histoire d'une Société*. Les revues négligent Béhaine, je ne sais pas pourquoi. Il est rare d'écouter un langage aussi vrai, aussi sûr que le sien — une étoffe à la trame solide. Ainsi que le dit M. Guillain de Bénouville, René Behaine est le romancier de la Destinée Humaine. L'auteur des *Nouveaux Venus* est loin d'être à sa place ; peut-être s'apercevra-t-on bientôt combien il est facile

de passer à côté de la vraie grandeur — et à une époque, de ne pas se reconnaître dans un miroir profond.

André Suarès s'attaque au mythe de Don Juan. Admirable chose que cette prose aux ombres violentes, qui tient à la fois du brocart et du parfum.

A côté de ces deux textes importants, un conte délicieux — il faut rendre aux mots leur sens le plus pur — de Francis de Miomandre (un autre parfum, une autre poésie...) ; une nouvelle fort attachante de Raymond Dumay, un bon morceau de bravoure d'Alexandre Arnoux et un essai de Montherlant sur Gœthe (vu par une jeune fille), dont la conclusion est que : « Sur Gœthe, nous devons réviser notre opinion de temps en temps. » C'est une conclusion comme une autre.

Enfin Thierry Maulnier, dans un essai passionné, on pourrait même dire partial, découvre tout le futur Racine dans *La Thébaïde*. C'est-à-dire qu'il découvre une *Thébaïde* plus vraie que la vraie, (peut-être, ou peut-être illusoire), en la regardant à travers Racine. La partie Chroniques très bien tenue par Kléber Hœdens, qui préside aux destinées de la revue, Jean Baudry, Villy de Spens, etc..., *Le Livre des Lettres* peut être assuré d'un heureux destin.

La moisson est abondante, ce mois-ci. Les blés sont beaux. Voici *Confluences* qui, après un numéro dont le sommaire aux noms éclatants faisait espérer mieux — mettons à part l'essai de François Mauriac sur Charles du Bos — nous présente un bon N° 26. A signaler tout particulièrement le remarquable essai de Jean Paulhan : *F. F. ou le critique*. C'est un beau portrait de Félix Fénéon, anarchiste, critique d'art, moraliste, critique littéraire et énigme. Peut-être le seul critique que nous avons eu en cent ans, selon J. Paulhan, si critiquer c'est découvrir. Mais par dessus le mystérieux et important F. F. il y a Jean Paulhan, et c'est un régal.

L'autre pôle du numéro est l'*Apollinaire au feu* d'André Rouveyre, enrichi de lettres et de poèmes inédits de notre maître, Guillaume, notre maître et le frère aîné de tout poète vivant et libre, la source jaillissante, l'enfance, le rire du matin, le grand rire de la pureté et de l'amour et le mage au casque de combattant qui savait, sur le temps et l'espace, de grands secrets qu'il ne nous a pas tous révélés. Il est mort un jour de joie, il y a vingt-cinq ans ; et si l'anniversaire de sa mort ne fut pas célébré cette année comme il eût fallu, ce n'est pas par oubli, ni

parce que son rayonnement diminue, mais bien parce que son poème est l'Allégresse même. Même pour mourir, Apollinaire n'a supporté que la Joie. Avec celle du monde, il ressurgira, plus grand que jamais.

Bon numéro aussi, bien qu'un peu mêlé, celui de *Méridien* 10. On y remarque un poème de Jean Rousselot, *Prométhée*, où passe un grand souffle lyrique.

Le ventre au duvet fin, la terre sans défense,
Les genoux constellés des mauves de l'enfance,
La tête mal scellée ouverte à tous les vents,
Toi, vainqueur, je te vois marcher en trébuchant...

Un poème de Ribemont-Dessaignes, un autre d'Yves Salgues. Les *Pages de Journal* d'André de Richaud.

Viatiques, la dernière livraison de *Pyrénées*, contient également des textes très intéressants, dont un bon essai esthétique de René Nelli et un conte qui est peut-être une chronique, ou un essai, que sais-je, ou une *chose vue*, d'Ilarie Voronca. Comment ne sait-on pas que Voronca est celui à qui les formes qui composent ce qui est plus vrai que le vrai, parlent familièrement. Il entre sans frapper dans le domaine féerique où il est chez lui — et nous invite en grand seigneur. Les poèmes de *Pyrénées* sont inégaux ; le meilleur est l'*Arbre vivant*, de René Laporte.

Ce sont les poèmes qui dominent dans l'excellent N° XVI de *Poésie* 43. Le courant apollinarien passe à travers ceux de Jean Marcenac et de Luc Bérimont. Le chant grave et très émouvant de René Lacote s'oppose à la violence solaire de Jean Lescure. Le ton de Claude Roy s'affermit et sa voix prend de l'ampleur, en même temps qu'une touchante résonance humaine. Le texte le plus important du numéro, d'une lucidité merveilleuse en même temps que d'une grande beauté, est cependant l'essai de Pierre-Jean Jouve sur Courbet. Il est de ceux qu'un chroniqueur devrait citer longuement, pour en faire profiter le plus de lecteurs possibles. Mais cette place, cette place tant mesurée... La partie chroniques et comptes rendus de la revue s'augmente et s'enrichit tous les mois. Dans ce numéro, à signaler la fin de l'étude d'André Rousseaux sur *Sophocle et la Liberté Héroïque*, celle, chaleureuse, de Loys Masson sur *Les Rois Mages*, le beau recueil d'André Frénaud et la chronique de Claude Jacquier, fort bien documentée sur l'activité littéraire des périodiques en français de la zone Nord.

Jean TORTEL.

LETTRES ETRANGERES

L'époque actuelle est, on le comprend, peu favorable à la découverte de « nouveautés » dans la production littéraire à l'étranger. La plupart des éditeurs se contentent donc, sagement, de nous présenter quelques *rétrospectives,* qui ont l'avantage de mettre aujourd'hui sous les yeux du lecteur français des livres qui auraient dû être traduits dans notre langue depuis très longtemps, et qui ne doivent qu'aux difficultés du temps présent l'avantage d'être mis en vedette. Parcourant ainsi du regard les récentes publications, je rencontre d'abord quelques-uns de ces maîtres-livres qu'il est singulier d'avoir vu ignorés si longtemps chez nous, de la part, du moins, de ceux qui ne purent les lire dans le texte. Dans les années qui ont précédé cette guerre, surtout, le goût des traductions était devenu très grand et les éditeurs suivant ce goût ont multiplié les collections dans lesquelles on rencontrait à côté du meilleur, sinon le pire, en tout cas beaucoup d'insignifiant. Aujourd'hui la production littéraire, pour autant que nous pouvons en juger sans revues et sans journaux étrangers, s'est énormément ralentie dans tous les pays. Les relations politiques entre les Etats ont multiplié les obstacles sur la route de ces échanges intellectuels qui restent une des bases de l'entente entre les nations, mais ne le seront vraiment que s'ils deviennent universels et qu'aucune exclusive ne les limite ou les contrarie. Les éditeurs se sont donc rabattus sur les *anciens,* à défaut de modernes ; soit que ceux-ci fussent absents, soit que les relations internationales éloignassent du marché certains en raison de leur nationalité ou de leurs opinions politiques. Avec les *anciens,* en effet, on se trouve dans un domaine de tout repos. Dans une certaine mesure, cette situation a du bon en ce qu'elle nous invite à lire ou à relire des auteurs qu'on aurait peut-être oubliés ; mais on ne pourra jamais regretter assez cette coupure qu'elle établit, cette ignorance qu'elle provoque, en éloignant de nous les ouvrages les plus actuels, qu'il ne nous sera permis de connaître que plus tard, au moment où leur actualité se sera émoussée.

Du côté des rétrospectives, donc, voici quelques livres de premier plan, comme les *Nouvelles* de Kleist (1), le

(1) Editions Montaigne.

Chat Murr de Hoffmann (2), la correspondance de Gœthe et de Bettina (3), et le Enten... Eller, de Kierkegaard qui voit enfin le jour en français, sous le titre *Ou bien... ou bien...* (4).

Les Nouvelles de Kleist, traduites par MM. G. Laflize et L. Laureau, méritent qu'on s'y arrête. Le volume qui vient de paraître aux Editions Montaigne, contient *La Marquise d'O.., le Duel, le Tremblement de terre du Chili, les Fiancés de Saint-Domingue, l'Enfant Trouvé, Sainte-Cécile,* et *la Mendiante de Locarno.* Entre le Kleist des drames et celui des contes, il y a une différence considérable. Différence d'esthétique, de métaphysique, de style, surtout. A une époque où le Romantisme chérit les *Märchen,* Kleist préfère les *Novellen.* La nuance est significative. Autant il est subjectif dans ses drames où, sous les masques les plus variés il demeure toujours le héros, autant il chérit dans le conte l'objectivité. On pourrait s'étonner même qu'à propos des sujets les plus romanesques, il pratique un art presque glacé, plein de force, de discrétion, d'intensité. On ne peut le comparer à Hoffmann, à Tieck, à Brentano, ni même à Eichendorff, dont il serait cependant plus voisin. La composition d'une nouvelle de Kleist est une merveille de technique. L'économie extrême d'un récit qui se développe et se referme en quelques pages, demeure un perpétuel sujet d'étonnement et d'admiration pour le lecteur, même dans la traduction qui ne peut manquer d'en éteindre considérablement le dynamisme. La langue de Kleist, dans sa prose comme dans sa poésie, est un facteur énergétique d'une grande valeur et d'une efficacité considérable. Elle ajoute à cet art réticent et hautain, à ce froid déroulement du récit qui développe les événements les plus romanesques avec une discrétion qui n'est pas, soulignons-le, du détachement, car Kleist s'engage profondément dans tout ce qu'il écrit. Mais alors que ses drames coulent dans une sorte de lave brûlante, le récit surmonte cette ardeur même, la cristallise, et nous avons alors devant les yeux cette noble matière transparente, ferme et ductile à la fois, d'une pureté extrême, sans bavures et sans scories. Kleist ménage son abandon dans les œuvres où il n'est pas directement en question. Comment l'est-il dans *Kâtchen von Heilbronn,* dans *Penthe-*

(2) Editions Gallimard.
(3) Editions Gallimard.
(4) Editions Gallimard.

silea — où il est le héros féminin — dans *Ferdinand, Prinz von Homburg,* dans *Hermannschlacht* où la passion nationale et politique s'exalte jusqu'à la frénésie, nous ne pouvons l'analyser ici où seule nous retient la prose de Kleist conteur. Qu'il nous suffise de dire qu'en une année où l'on célèbre l'anniversaire de Radiguet, il est intéressant de se retourner ainsi vers le destin tragique et l'art magistral de cet écrivain qui, dans les premières années du XIX[e] siècle, s'efforça vers un idéal classique, tout différent de celui auquel Gœthe aspira.

Un art classique est fait de refus. Chez Gœthe l'amour du classicisme comporte plus de refus peut-être dans sa vie, encore, que dans son art. Le destin de Kleist, ses rêves, ses délires, son suicide résument une destinée romantique type. La destinée de Gœthe, au contraire, aboutit à cette courbe harmonieuse, sans ruptures, sans éclatements, conduite avec une suprême économie dans les passions et une merveilleuse prudence à l'égard des répercussions qu'elles ont sur la vie de l'artiste et sur son art. On pourra même juger irritantes, sans irrespect, et sans sacrilège, cette prudence et cette économie telles qu'elles nous apparaissent dans la correspondance de Gœthe et de Bettina. Je sais tout ce qu'on pourra reprocher à celle-ci : son exubérante vitalité, son irréalisme, ce don de transposition chimérique qui la rendent si attrayante, et que certains, Gœthe je crois tout le premier, ont pu trouver agaçants. Malgré tout ce qui les rapprochait, l'elfe et l'olympien ne pouvaient guère s'entendre. Gœthe aurait probablement adoré Bettina s'il l'avait rencontrée alors que lui-même était encore jeune. Mais dans la vie méticuleusement réglée du « Sage », dans sa vie conjugale aussi où l'orageuse Christiane supportait mal les caprices, la présence d'un être aussi fantasque, aussi primesautier que Bettina ne pouvait que tout bouleverser et entraîner la catastrophe : ce qui n'a pas manqué. Quoiqu'il paraisse, malgré son aspect souvent sophistiqué, Bettina était un être merveilleusement naturel et spontané. Son culte pour Gœthe fut très sincère et très fervent ; elle s'était instituée la prêtresse du dieu, et jamais elle n'a manqué à en célébrer les offices. Que son enthousiasme même ait pu devenir gênant pour l'*Eléphant Blanc,* (c'est ainsi que Barrès désignait le Gœthe peint par Tischbein), l'olympianisme même du poète ne pouvait le juger autrement, quoique le charmant livre de M. André Germain paru aux Editions de France, il y a quelques années, apporte d'utiles et précieuses lu-

mières là-dessus. A les lire ainsi alternativement, les lettres de Gœthe paraissent glaciales de réserve, de réticence, de refus, comparées aux lettres si tendres, si doucement et magnifiquement humaines, si belles aussi, lyriquement, de Bettina. Dirai-je que ce recueil est tout à l'avantage de Bettina, dont je n'oublie ni les artifices, ni les truquages ? Certainement, et si Gœthe n'y montre qu'une silhouette en grisaille, le portrait de Bettina qui s'en dégage ne peut qu'augmenter tout l'attachement que nous avons pour cette merveilleuse petite personne, qui ne trouvait pas ridicule de faire l'enfant à un âge assez avancé, car elle a possédé plus que quiconque le don de l'éternelle jeunesse et de l'impérissable fraîcheur, et dont le côté elfe se marie si délicieusement au côté ange. Irons-nous jusqu'à dire que Gœthe n'a pas compris Bettina ? Non pas : mais il s'est défendu d'elle, comme il s'est défendu contre tout ce qui pouvait entamer sa paix spirituelle ou matérielle, contre toute atteinte à l'équilibre difficilement obtenu et difficilement préservé, à l'harmonie, précieuse et précaire, qui ne se conserve qu'au prix de perpétuels renoncements. Bettina ressemblait trop à un personnage de Hoffmann pour trouver place, et surtout demeurer, dans l'entourage de Gœthe. Je la verrais mieux à sa place dans la petite principauté de Sieghartsweiler qui sert de décor aux surprenants événements racontés dans *le Chat Murr*.

Celui-ci est un livre fort mystérieux, et il faut remercier M. Albert Béguin d'avoir ajouté à sa très belle traduction, une préface qui éclaire bien des régions obscures. Tous les thèmes hoffmannesques, ceux des suppositions, des transformations, des substitutions, sont traités ici avec une ampleur magistrale. Ce livre est d'une beauté inimaginable, et de beaucoup le plus parfait et le plus significatif — quoique inachevé — de l'ancien chef d'orchestre de Bamberg. C'est le chef-d'œuvre de l'art magique, et la fascination inépuisable qu'il exerce continuellement sur ceux qui l'ont une fois approché recèle des surprises sans cesse renouvelées. Moins prolixe que les *Elixirs du Diable*, il va aussi loin que *Princesse Brambilla*. Il s'y ajoute en outre une divertissante satire des mœurs sous la griffe du chat Murr. Etabli sur deux plans, les mémoires du chat écrits au verso d'une feuille dont le recto porte les fragments d'un roman fantastique, ce livre résume toute la personnalité d'Hoffmann, sa double esthétique et je voudrais dire aussi : sa double éthique. Il n'est pas indifférent que les textes dus au chat

Murr et l'histoire du Kapellmeister Kreisler se déroulent parallèlement. Dans leur décousu même, les raccords sont très significatifs. Il convient de lire attentivement ce livre si l'on ne veut pas voir se briser les nombreux fils d'Ariane qui en composent le tissu. C'est un livre très secret, tout en allusions, en choses non exprimées, ou révélées par des manières de symboles. Esotérique au plus haut point, si non au sens habituel, du moins en ce qu'il faut être familier avec les déguisements, les déroutements et les mystères d'Hoffmann pour ne pas s'y égarer. M. Béguin fournit au lecteur français, quelques clefs, en ce qui concerne notamment les substitutions de personnage qui sont le soubassement du récit fantastique, et le parallélisme de celui-ci avec la propre vie d'Hoffmann. Que la Julia de Sieghartsweiler ait bien des points communs avec Julia Marc, cela est certain, et si l'on ne peut totalement identifier Kreisler et Hoffmann, il est permis toutefois de les considérer comme des frères, et même des jumeaux. Autant d'éléments qui nous incitent toujours à relire le *Chat Murr* avec une passion grandissante et un intérêt continuellement réveillé et alimenté de nouvelles découvertes. C'est un monde, et un monde à plusieurs dimensions. J'ai dit que ce livre est établi sur deux plans : il y en a bien davantage en réalité, et ces plans se rattachent les uns aux autres par des sentiers difficiles à retrouver, par des pistes souvent à peine reconnaissables. Le grand et cher Hoffmann s'y montre le grandiose inspiré qu'il fut dans toute son œuvre et dans toute sa vie, le *voyant* pour lequel la musique était une communication avec le fantastique et le divin, — comme l'amour —, le maître de jeux des diables et des anges.

J'aime retrouver Kierkegaard assez proche de lui, surtout dans cette analyse de Don Juan, qui est à mon avis le plus beau morceau d'*Ou bien... ou bien...*, quoique le *Journal du Séducteur* soit le plus connu, parce que, probablement le plus facile. Sur Don Juan, le philosophe danois se trouve aussi en accord avec P.-J. Jouve qui publia récemment à la Librairie de l'Université de Fribourg un si beau commentaire du chef-d'œuvre de Mozart. *Ou bien... ou bien...*, avec ses digressions, ses détours, ses artifices, ses dérobades, qui sont bien dans la manière de Kierkegaard, représente la meilleure approche de sa philosophie. Pour les profanes, c'est un préambule nécessaire : pour les initiés aux arcanes kierkegaardiennes, un ensemble de masques qui, comme tous les mas-

ques, révèlent la personnalité profonde de celui qui le porte. Je voudrais dire surtout que le Kierkegaard d'*Ou bien... ou bien...* dépasse le Kierkegaard des philosophes. La part de divertissement, de paradoxe, de jeu qu'il y a dans ce livre le rend plus révélateur probablement que la plupart de ses traités dogmatiques, et ceux-là même gagneront à être lus à la lumière de cette sorte de journal, plein plus qu'à demi de confessions, et par ailleurs d'aveux peut-être involontaires qui nous font pénétrer très loin dans la connaissance de ce mystérieux et fascinant génie. Comme Descartes, Kierkegaard aurait pu dire : « Je marche masqué » et je me souviens d'avoir vu certains portraits de lui, au Danemark, qui nous donnaient nettement l'expression du masque derrière lequel vit et meurt un homme. *Enten-eller* a longtemps attendu un traducteur français : le beau volume, publié par Gallimard, est dû à la collaboration de M. Prior et Guiguot, avec une remarquable introduction de M. F. Brandt. Cette rétrospective — tardive — aidera à mieux comprendre la physionomie de l'homme et la pensée du philosophe, à une époque où le kierkegaardisme recueille de plus en plus d'adeptes.

Au contraire, la traduction du *Max Havelaar* (5), de Multatuli, sera pour beaucoup une déception, comme il arrive souvent pour des traductions tardives. Si généreuses que soient les idées de Multatuli et si belle son indignation, *Max Havelaar* a perdu sa force de choc. Peut-être aussi parce que ce livre est trop encombré de griefs personnels, ce réquisitoire contre les abus de la colonisation, si exact et si humain, ne vient pas à son heure. Depuis que Multatuli écrivait, les Blancs ont montré qu'ils ne réservent pas aux peuples de couleur les excès de l'arbitraire, et ce livre que l'auteur lança comme un brûlot à la face de la société néerlandaise, apparaît aujourd'hui moins incendiaire qu'anodin.

Je terminerai ce coup d'œil sur les rétrospectives en m'arrêtant sur un livre enchanteur, qui est depuis longtemps un de mes meilleurs amis. Je ne me sépare jamais du *Complete Angler*, d'Isaak Walton, en effet, et ne le relis jamais sans émerveillement. C'est le genre d'ouvrages qu'on peut ouvrir au hasard pour en lire dix pages, le livre de chevet comme le sont Montaigne et Sir Thomas Browne ; mais supérieur en cela aux *Essais* et à la *Religio Medici*, ce traité de la pêche à la ligne possède

(5) Editions de la Toison d'Or, Bruxelles.

une vertu rafraîchissante incomparable. Grâce à lui on est transporté en pleine nature, on goûte le plaisir d'une promenade au petit matin le long d'une rivière anglaise, dans la brume argentée féerique où jouent les elfes de Shakespeare, et l'on revient le soir, dans un crépuscule ouaté de roux vers une de ces auberges où des nourritures généreuses et de joyeuses boissons préparent aux poèmes et aux chansons. Je regrette de n'avoir pas retrouvé ceux-ci dans le *Parfait Pêcheur à la ligne* (6), que publie la Librairie Stock. La présence du *Complete Angler* dans la collection des Livres de Nature, qui explique, sans les justifier, ces coupures — égarera peut-être aussi le lecteur. Ce livre est un traité de la pêche à la ligne, c'est vrai, le plus technique et le mieux documenté à cet égard, mais ce n'est pas que cela. A vrai dire, l'intérêt que peut porter à ce traité le pêcheur est bien inférieur à celui qu'y trouvera l'amateur de poésie. C'est en effet un de ces livres immortels qu'on rangera parmi les « petits-maîtres » de la littérature, mais ce sera une injustice. Izaak Walton est surtout un des grands classiques anglais, un des maîtres de la langue, et peut-être l'initiateur de cet art aisé d'harmoniser l'homme et les choses qui trouva son aboutissement hier chez Virginia Woolf. Je ne connais rien de plus savoureux, comme langue d'abord, et il date du XVII[e] siècle, mais aussi pour sa puissance d'intimité. Il y a et il y aura toujours des waltoniens fervents, même en dehors des pêcheurs à la ligne. Quand Walton nous instruit des mœurs des poissons et des armes que le pêcheur doit employer pour en triompher, nous retrouvons dans toute sa fraîcheur, et sa libre communion avec la nature, l'esprit des Georgiques. Les dialogues entre Piscator et Venator, chacun empressé à proclamer l'excellence et la supériorité de son art (plus encore que de son sport) nous ravissent par cette bonhomie élégante, ce raffinement de simplicité, propre à Walton, mais dont on retrouvera l'héritage dans toute la littérature anglaise depuis trois siècles. Il a cette manière d'aimer la nature, de s'y adapter sans effort, de lui emprunter ses joies et ses délices, qui demeure un des éléments caractéristiques et charmants du roman anglais. C'est en tant qu'un des plus représentatifs parmi les écrivains britanniques que le bon Walton s'est établi dans l'immortalité, et beaucoup plus pour sa connaissance de l'art de la pêche, sans doute, que pour son

---

(6) Editions Stock.

amitié avec Wotton, John Donne ou Ben Jonson. Qu'un tel livre n'ait jamais été traduit en français, cela montre bien l'extraordinaire indifférence, pour ne pas dire ignorance, dont on fait preuve si souvent à l'égard des valeurs intellectuelles étrangères. Je suppose qu'il y avait cependant en France d'autres waltoniens fervents qui n'ont pas attendu cette révélation pour aimer de tout leur cœur le *Parfait Pêcheur*. Cet oubli, cette négligence sont réparés aujourd'hui par le soin des éditions Stock et du traducteur M. Charles Chassé. Les vrais pêcheurs à la ligne feront de ce livre leur bréviaire, mais que ceux qui ne pratiquent point ce sport ne se détournent pas en pensant qu'ils n'y trouveront rien pour eux. Chacun découvre dans ce merveilleux petit volume ce qui s'adresse à lui. Pour l'un ce sera la manière brève et exquise de peindre des paysages, que Walton pratique avec l'excellence et la discrétion des Chinois. Pour un autre la description des mœurs, avec des traits qui rappellent le Journal de Pepys ou celui d'Evelyne. Pour un autre encore, la poésie intense du sentiment de la nature, et l'harmonie de l'homme avec le paysage. Pour l'érudit, la beauté et la vigueur du langage. Pour l'honnête homme enfin tout cela réuni : et qui lit Izaak Walton en esprit de sympathie ne peut manquer de faire amitié avec lui, profondément et pour toujours.

Participant à la fois de l'élément *rétrospective* et de l'élément *nouveauté*, voici la très curieuse *Anthologie de la Poésie allemande*, due à la collaboration de MM. René Lasne et Georg Rabuse. Ce livre est intéressant à plusieurs titres. D'abord, il offre le texte des poèmes en même temps que les traductions, ce qui permet au lecteur de retrouver le rythme et les sonorités du poème, — et de juger s'il en est capable le talent ou la fidélité du traducteur. Cette anthologie fait aussi une place aux poèmes populaires, suivant l'exemple des anthologies poétiques anglaises qui depuis longtemps réservaient plusieurs pages aux ballades anonymes, toutes très belles. Quand donc un auteur d'anthologies françaises aura-t-il le courage de mettre des comptines et des rondes d'enfants à côté de Racine, de Mallarmé ou d'Hugo ? Les beautés de la poésie involontaire s'en trouveraient magnifiquement afirmées. Les *volkslieder* que nous rencontrons ici constituent un important domaine de la poésie allemande ; il était juste qu'ils y fussent représentés. Notons aussi la part faite à Hölderlin, qui est immense, et d'un choix très judicieux. Dans l'ensemble, d'ailleurs, —

pour Gœthe, par exemple, mais pourquoi pas l'*Elégie de Marienbad,* qui est le plus beau poème du monde ? —, la variété s'associe à l'excellence. Il ne nous appartient pas de discuter les omissions, ou les exclusions ; elles étonneront le lecteur qui ne retrouvera aucun poème de Heine ; il y a dans cette exclusion, comme dans celle de plusieurs remarquables poètes modernes, une intention nettement soulignée, et que nous dirons d'ordre éthique, ou même *ethnique,* plutôt qu'esthétique. L'étranger est toujours mal venu à apprécier ce qui constitue les valeurs essentielles d'une nation. Il n'y a d'ailleurs aucune hypocrisie là-dedans et la préface de M. Karl Epting expose clairement un point de vue que chacun appréciera selon son caractère et ses propres opinions. Je dois dire que même comme *exposé de tendances,* cet ouvrage est extrêmement significatif et contient une valeur de témoignage, de document. Cette anthologie est, à bien des égards, *révolutionnaire,* et qu'on l'approuve ou non, cette position est intéressante. Son amplitude dépasse celle des ouvrages analogues, et elle a des mérites supérieurs à ce que nous rencontrons généralement chez nous, où les prétendues « découvertes » des anthologistes ne s'éloignent pas des chemins connus de tout homme cultivé. Ici, j'ai lu avec intérêt des chansons de vagants, des conjurations anonymes remontant à ce qu'on appelle *la nuit des temps.* Que de magie poétique dans ces *charmes!* Les Minnesänger sont représentés, un peu trop brièvement à mon goût, ainsi que les poètes religieux du XVII[e] siècle, et quel dommage que cette absence à peu près totale de l'expressionnisme, si représentatif d'une époque et créateur de beautés certaines souvent ! Mais pour contenter chaque lecteur, il faudrait créer une anthologie à son propre usage. Les qualités de celle-ci sont si grandes qu'elles compensent les lacunes inévitables et les exclusions expliquées. La poésie allemande, et la poésie tout court sont utilement servies par un tel livre qui est à la fois une œuvre de ferveur et d'intelligence.

Parmi les livres nouveaux, signalons un charmant journal de voyage d'Antonio Baldini, *L'Italie d'heureuse rencontre* (8), pittoresque à souhait et créateur de nostalgie, un bon roman de Fallada, *Gustave de Fer,* (9) avec

---

(7) Editions Stock.

(8) Editions de la Toison d'Or.

(9) Editions Albin Michel.

toutes les qualités et les défauts de cet écrivain, et surtout le charmant *Musique Equestre,* (10) de Ludwig Tügel, qui est d'une grâce exceptionnelle, plein de fantaisie, de tendresse, de mélancolie, avec une belle évocation des *digues* de la Mer du Nord sur des rivages brumeux où règnent le rêve et l'ardeur des cœurs chimériques.

Marcel BRION.

LE THEATRE

CLAUDE-ANDRÉ PUGET ET LE GRAND POUCET AU THÉATRE MONTPARNASSE

Il était une fois... Comment ne pas commencer ainsi le moindre propos sur un conte qui se donne pour tel et qui conserve de Perrault le personnage le plus populaire ? Poucet, le petit Poucet de notre enfance, devenu par la grâce de Claude-André Puget le grand Poucet.

Donc il était une fois un poète, et c'était Claude-André Puget. Il y a quelque vingt années de cela. Et ce poète arrivait plein des dons les plus charmants qu'il soumettait à une jeune rigueur, dans l'ivresse de saluer la présence de dieux autoritaires : *Pente sur la mer* paraissait en 1923 aux éditions du « Mouton Blanc », que Jean Hytier régentait, avec une préface de Jules Romains. Et, peu après, *Matin aux oliviers,* de la même veine, solide et sensible. Mais la fantaisie de Puget ne se sentit guère à l'aise sous ce patronage pesant. Alors il but aux fontaines miraculeuses dont les doigts libertaires de Breton, d'Eluard lui ouvraient les vannes, et ce fut *Miracle du Dormeur* (1927) et les derniers poèmes de la *Chute du Printemps* (1934).

Entre temps, cet enfant de la mer niçoise, une fée, une sirène plutôt, lui avait soufflé : « Tu feras du théâtre, et ce sera pour commencer (dis-le donc dans la page « du même auteur »), ce sera *Kikibis* ou *Vous n'en saurez rien, Kikibis* ou *L'Ecole des Dupes, Kikibis* ou *La gloire toute faite.* » Kikibis, Kikibis... Nous n'en savons rien, mais nous avons peur d'être devenus dupes d'une gloire toute faite. Car c'est ici que commence le malentendu.

(10) Editions Albin Michel.

Aux yeux des réalistes la maligne fée, ou sirène, (Kikibis peut-être ?) avait escamoté le poète. A sa place, elle avait mis l'auteur dramatique du Théâtre Michel, *La Ligne de cœur, Valentin le désossé, Tourterelle*, et bientôt la gloire vite faite du cinéma, des dialogues, des adaptations, et finalement la gloire trop bien faite des *Jours heureux*. Il était une fois... non, il n'avait même plus été une fois un poète au nom de Claude-André Puget qu'on avait vu venir avec une belle aisance soumise à une jeune rigueur. Et ses amis, les meilleurs, je veux dire : les exigeants, se demandaient où, en quel pays, il avait pu se laisser kidnapper, en quel ventre de cet ogre du théâtre il avait été mangé.

Il avait pourtant jeté des cailloux blancs sur son chemin pour qu'on pût retrouver sa piste. Poète pas mort, poète toujours là, il était une fois, il est une fois, il est encore, — ma foi, il est. *Passeports pour la mélancolie* (1941), vous pouviez nous livrer passage au pays où le poète vivait, miracle non pas du dormeur mais du bien éveillé, le poète qui n'avait pas renoncé, dans le fond secret de son cœur, aux chaudes certitudes de sa jeunesse et de la poésie Et les exigeants se mirent à ramasser les cailloux blancs qui les conduisirent à un Puget du théâtre qui était *aussi* le Puget des poètes ; le chemin du rallye-petit Poucet menait tout droit au *Grand Poucet*.

En cours de route, à vrai dire, il y avait eu l'*Echec à Don Juan*. Pour qui a vu la pièce et qui en a lu le texte (récemment publié aux éditions Sequana), aucun doute ne subsistait plus sur cette équivoque un peu boulevardière que Puget traînait après soi. Ses vraies ambitions, les plus hautes, sont là. Les doigts de la main sont trop nombreux pour compter les pièces de cette qualité, de cette tenue, qui ont paru sur la scène française depuis plusieurs années. Et mêmement la scène française doit se tenir pour honorée par le *Grand Poucet*.

L'œuvre nouvelle de Puget est bien un conte, mais c'est en apparence seulement qu'il en a la légèreté féérique. Elle lui permet de donner carrière aux dons de charme, de grâce et de « gentillesse » de son auteur, qui faisaient déjà l'incontestable personnalité de ses succès antérieurs. Mais aussi de les diriger vers le fond du sujet qui est un drame, et un des plus poignants pour l'Homme. On dirait volontiers qu'il s'agit d'un conte philosophique, si cette expression n'évoquait pas de fâ-

cheux précédents en mettant l'accent sur le moralisme. Rien de plus éloigné de cette pièce où tout est palpitant de vie, aussi bien la péripétie que la dialectique.

Un premier acte éblouissant de verve proprement théâtrale, de jeunesse, d'allure. Poucet est devenu grand. Il est célèbre. Les bottes de sept lieues, qu'il a gardées, lui confèrent un pouvoir exceptionnel sur quoi est fondée sa gloire. Il a tout, même l'amour d'une « duchesse ». On l'attend au village natal pour lui faire une réception en fanfare ; on attend le *grand* Poucet. Seule, sa camarade Janelle, l'humble fillette qui l'aime en secret, attend le *petit* Poucet, tel qu'il fut, tel qu'il est en réalité.

Il arrive, par jeu, incognito. Personne ne veut le reconnaître. Quoi ! le grand Poucet, ce petit jeune homme comme tout le monde ? Et les fameuses bottes de sept lieues, ces vieilles grosses savates ? Seule le reconnaît Janelle, celle qui n'avait pas cessé de le voir dans sa vérité, sans sublimation, sans illusionnisme.

Les deux jeunes gens confrontent leur idée de la vie, de l'amour : Janelle fidèle à un idéal humain, Poucet ébloui par sa propre auréole, première victime de sa transfiguration. Pour persuader la fillette il veut l'emmener faire un tour « en » bottes de sept lieues. Mais les bottes ne « fonctionnent » plus. Finies, usées. Poucet cloué au sol n'est plus rien pour personne à présent, sauf pour la jeune fille. Il sent qu'il risque de n'être plus rien pour la duchesse sans son prestige surhumain. Il doute s'il est encore quelque chose pour lui-même. Otez-lui son illusion, il en meurt, comme un poisson sans eau. Et il ne voit son salut que dans la reconquête de son pouvoir. Il retournera chez l'ogre conquérir d'autres bottes de sept lieues.

Tout le reste de la pièce se joue chez l'ogre qu'une dialectique brillante et souvent pathétique oppose à Poucet dans un conflit assez faustien. L'ogre n'est pas surpris deux fois. Poucet n'a plus l'ingénuité qui fait réussir la ruse. Il *imite* en vain sa jeunesse. Il faut bientôt qu'il lutte à visage découvert, n'étant plus rien qu'un jouvenceau dont le géant se joue. Au petit Poucet les bottes avaient été « données » par surcroît. Le grand Poucet, malgré son courage, en a trop envie, et un besoin trop désespéré pour ne pas risquer de s'y perdre tout entier, diaboliquement. Sa vertu finit dans le hasard : il se livre aux dés, où il ne peut que perdre à chaque coup, quitte ou double. Les chiffres sont favorables

à l'ogre, *nécessairement*, qui gagne l'un après l'autre tous les enjeux de Poucet : les bottes, la liberté, la vie. Un dernier coup de dés, quitte ou l'infini, Poucet joue son amour : il gagne enfin.

Mais pourquoi l'ogre respecterait-il le pacte ? Poucet n'est qu'un pauvre petit d'homme entre ses mains ! Déjà le valet de l'ogre lui apporte pantelante la duchesse de Poucet, la belle Rolande de Racoval. Et ici commence la *passion* de Poucet, non plus le héros d'un conte de fées, mais l'homme de chair qu'il est devant nous, pour nous, en nous. Il n'est plus un héros. Il est « nu », sans prestige. Il n'est que ce qu'il est. Comment Rolande l'aimerait-elle encore ? Et Poucet, sans mot dire (seule faiblesse technique de l'ouvrage, à mon sens) assiste à sa propre déchéance : celle qu'il aimait, sous ses yeux, se laisse conquérir par la galanterie moustachue de l'ogre, à la forte odeur de victoire, et bientôt, consentante, « dévorer » par lui. Au moment de ce viol, l'œuvre de Puget atteint une cruauté dans l'amertume qui va loin. très au-delà, comme on voit, d'un conte bleu. (Mais on oublie trop que la férocité fait le fond de tous les contes de Peau d'Ane, sauf les petits enfants qui grelottent de peur en les écoutant.)

Quel recours reste-t-il à Poucet vaincu ? De vaincre à nouveau, mais comme un homme, sans plus. D'être sauvé, mais comme un pauvre homme. C'est Janelle réapparue qui se charge de son salut. Pour s'enfuir avec elle il a encore la force de tuer l'ogre (ou du moins il croit l'avoir tué, car l'ogre ne peut pas mourir, et sa vraie victoire c'est de laisser Poucet repartir vers son destin humilié). Mais Poucet *rejette* volontairement les bottes de sept lieues dont il a trop bien compris l'illusoire puissance. Et ce sont deux êtres vrais, saignants, dont un Poucet transfiguré cette fois par la souffrance en sa réalité terrestre, qui s'en vont vers leur vie quotidienne où rien ne s'opposera sans doute à ce qu'ils soient quand même « heureux » et qu'ils aient beaucoup d'enfants...

Il était une fois, il est une fois, il sera une fois, et maintes autres, je l'espère, je n'en doute point, un poète qui a composé *Le grand Poucet*, qui est Claude-André Puget, l'ami des exigeants.

Gabriel AUDISIO.

P.-S. — L'interprétation et la mise en scène du *Grand Poucet*, au Théâtre Montparnasse, sous la direction de Gaston Baty, m'ont paru excellentes. M. Georges Rollin

y fait montre, au premier acte, d'une allure juvénile, d'un « dynamisme » digne des meilleurs jeunes premiers. Au deuxième acte, il atteint à une douloureuse grandeur, à quoi il ne semblerait pas que son physique le disposât. — On imagine aisément la pureté émouvante de Mlle Juliette Faber. — L'ogre est admirablement servi par M. Alexandre Rignault... et par les astucieuses combinaisons de Marie-Hélène Dasté qui lui a créé un costume grâce auquel l'illusion de grandeur est obtenue le mieux du monde.

A la suite de la polémique suscitée par notre numéro sur le Génie d'Oc et l'Homme méditerranéen, *nous tenons à publier la lettre que notre ami M. Sully-André Peyre a adressée au directeur de l'*Action Française *et que ce journal n'a pas cru devoir reproduire.*

Le 22 novembre 1943

A Monsieur Charles Maurras
Directeur de l'*Action Française*
66, rue de la République, Lyon

Cher Poète,

J'ai lu dans l'*Action Française* des 9 et 16 novembre l'article de M. Emile Ripert : « *Le Génie d'Oc* », et le préambule éditorial qui le précède, à propos du fascicule des *Cahiers du Sud : Le Génie d'Oc et l'Homme méditerranéen.*

Voulez-vous me permettre de répondre à ce qui me concerne ?

Je suis évidemment englobé dans ce que le préambule appelle une « entreprise de tromperie » ; mais, lecteur de l'*Action Française* depuis quelque vingt ans, je suis accoutumé à des violences de langage.

M. Emile Ripert prend beaucoup de soins pour établir mon protestantisme. Pierre Devoluy, à qui il fait amicalement allusion, me disait vers 1909, lorsque certains félibres l'attaquaient à cause de ses origines : « J'avais oublié que j'étais protestant ; ils m'en font ressouvenir ». Ce n'était qu'une boutade. Même quand on

a dépassé le protestantisme, il en reste quelque chose, mais ce n'est pas nécessairement ce que M. Emile Ripert appelle « la mentalité des persécutés », — voire même devant les reproches qu'il fait aux protestants (à ceux du moins qui ne sont pas d'*Action Française*). Nous savons d'ailleurs le désir de votre journal d'unir les Français au lieu de les diviser, et c'est peut-être sur cette vue de votre collaborateur que porte une partie des réserves formulées dans le préambule éditorial. D'ailleurs, si j'avais besoin d'être rassuré, je n'aurais qu'à relire le noble hommage que M. Emile Ripert rendait à Pierre Devoluy, en exaltant entre autres choses sa mystique et son zèle protestants, dans la revue *Le Feu*, en mars 1934. M. Emile Ripert, dans son allusion présente à Pierre Devoluy protestant, s'en est certainement souvenu.

M. Emile Ripert croit que j'ai « *tendance à séparer Mistral du Félibrige, comme les protestants à séparer le Christ de l'Eglise et à ne pas reconnaître dans la doctrine catholique le développement logique de l'Evangile.* » (Cf. « *Devoluy satisfait enfin son idéal chrétien, son amour d'une religion directe, basée sur le sentiment immédiat de la Bible et de l'Evangile* », « Le Feu », mars 1934. M. Emile Ripert n'ajoutait à sa parfaite compréhension de cet idéal chrétien aucun commentaire péjoratif). Mais je ne le suivrai point dans une discussion religieuse, je ne lui demanderai même point de revenir sur ses pas. Je parlerai de Mistral tout à l'heure.

M. Emile Ripert ne paraît pas prendre au sérieux M. Léon Teissier (son collègue au Consistoire félibréen) dont j'ai dit qu'il était le plus proche et peut-être le dernier disciple de Mistral. M. Léon Teissier, dit M. Emile Ripert, « *occupe un poste honorable dans l'enregistrement et n'a consacré que quelques articles aux questions félibréennes.* »

Pour les articles, est-ce que M. Emile Ripert jugerait quantitativement plutôt que qualitativement ? Pour la profession, l'auteur d'un excellent ouvrage sur la *Renaissance Provençale* aurait-il déjà oublié que Paul Giera, l'un des sept de Font-Ségugne, était notaire ?

Aussi bien, déjà marqué par mes origines, et pour n'avoir pas « secondé l'action pratique » du Félibrige, et n'étant pas même notaire, n'aurais-je pas dû me permettre d'écrire sur Mistral. Mais puisque je l'ai fait, et que M. Emile Ripert avait à en parler, n'aurait-il pas été préférable qu'il ne condensât pas aussi sommairement, en

le dépouillant des nuances que j'y ai mises, ce que je dis de la prose provençale ? Quant à la discussion sur les dialectes et les graphies, il la constate seulement, et s'abstient de prendre parti, ce qui étonne au milieu de tant de fougue. J'ai moi-même des amis dans les deux camps, mais *amicus Plato sed magis amica veritas*. Et pourquoi lui, si pur mistralien, ne défend-il pas avec moi l'œuvre de Mistral dans son caractère philologique même ?

Il taxe d'incohérence *Les Cahiers du Sud* parce que, sur cette question, comme sur celle des Troubadours, les divers collaborateurs ne se sont pas « mis d'accord ». Il n'est pourtant pas sans avoir lu des revues de littérature et d'idées, éclectiques et non de doctrine. Il n'ignore pas que même dans l'*Action Française*, les collaborateurs ne sont pas toujours d'accord sur certains points de littérature. M. Paul Valéry, par exemple, y était (et y est encore) fort honoré dans certaines pages, et appelé couramment Paul Valait-rien dans les articles de Léon Daudet.

Quant à la Croisade contre les Albigeois, M. Emile Ripert n'aurait-il pas, à cause d'une lecture trop prompte, aperçu dans mon essai cette petite phrase dont l'ironie, (dans le contexte), ne lui aurait certainement pas échappé :

« *Aussi bien, les félibres, et Mistral le premier, sont-ils* « *obligés, pour donner une assise historique à leurs re-* « *vendications, à leurs regrets et à leurs espérances, de* « *remonter au moins jusqu'à la croisade des Albigeois.* »

Mais je crains qu'il ne l'eût ajoutée au dossier de son accusation d'incohérence ; — comme un qui, las de la pluie, trouverait qu'une éclaircie rend le jour incohérent.

En fait, M. Emile Ripert, qui se plaint, à juste titre, du peu de place accordé à Mistral dans le fascicule, ne se devait-il pas et ne devait-il pas à Mistral, au lieu de se scandaliser de ce qu'il appelle incohérence, se réjouir de voir Mistral exalté au moins dans un essai (le mien, et je m'en excuse), — même s'il n'approuve pas mes critiques du Félibrige et s'il ne partage pas toutes mes vues sur Mistral, — vues dont certaines ont été quelquefois honorées de votre compréhensive louange. Mais il se borne à relever seulement deux points de cet essai (et on ne peut dire qu'il leur rend justice), et il paraît en ignorer l'essentiel et jusques au titre même : *Miracle de Mistral*, qui le résume.

Les critiques sommaires et incomplètes de M. Emile Ripert, toutes mêlées de fleurs qu'elles soient, étant de nature à surprendre ceux de mes amis qui appartiennent à l'*Action Française*, ou lisent votre journal, comme ceux qui, parmi le public littéraire en général, provençal et français, me font l'honneur de s'intéresser à mes écrits, ai-je même besoin de vous demander d'avoir la bienveillance de publier ma lettre dans un de vos prochains numéros ? Cette décision de votre part, que j'imagine spontanée, serait préférable à toute disposition que je devrais prendre dans le cas contraire, pour publier moi-même ma réponse. Je n'ai aucun doute à ce sujet en ce qui vous concerne, et je crois aussi M. Emile Ripert trop bon confrère pour ne pas désirer la même chose. Il y a d'ailleurs entre lui et moi un lien de poésie ; la joie que me donnent plusieurs pages de *La Terre des Lauriers* et du *Poème d'Assise*.

C'est aussi dans cette communion de la Poésie (et de la Provence), que je me dis, cher Poète, une fois de plus, votre obligé, et que je vous prie de croire à mes meilleurs sentiments.

Sully-André PEYRE.

